世界艺术百科全书

ENCYCLOPEDIA OF WORLD ART

主编 徐寒

第二卷

建筑雕塑

主编 徐 寒

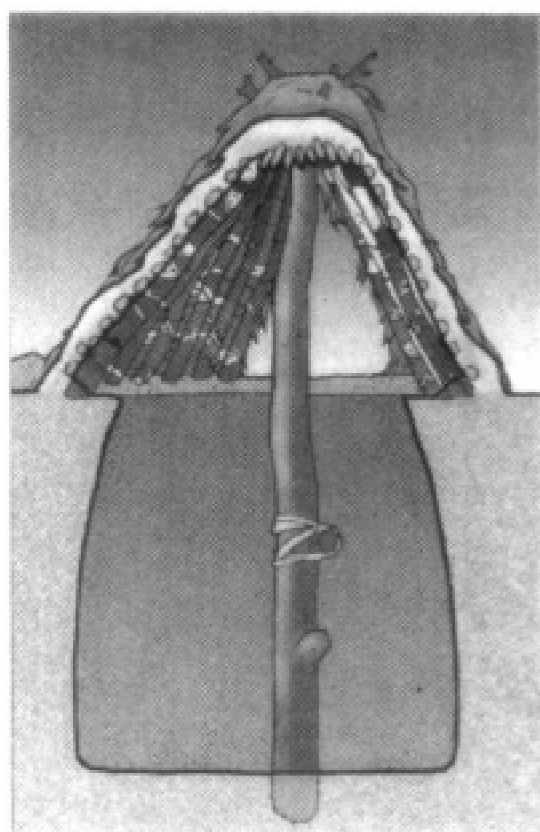
吉林文史出版社
吉林音像出版社

目录

一、建筑史

【原始建筑】

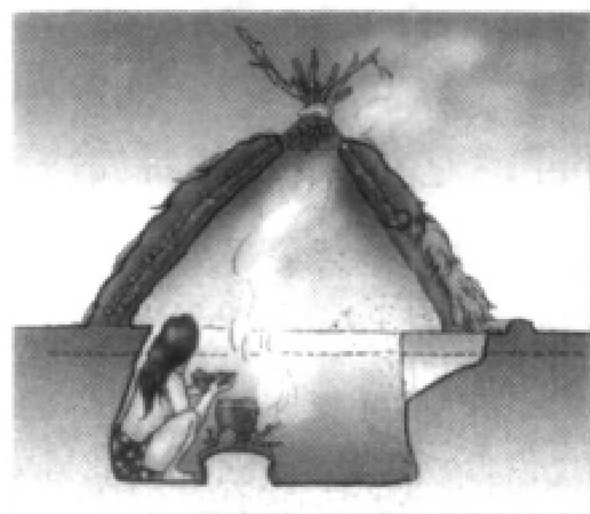
无论东方还是西方，人类的建筑活动都是从“洞穴居”与“树（巢）居”时代开始的。那时，人类还处在旧石器时代的蒙昧时期。出于遮风蔽雨、躲避灾害的需要，我们的祖先用他们那双还不大灵巧的手为自己创造了一个个藏身之所。不过，原始人类最初的这些藏身之所都建筑在天然的洞穴里或者大树上，它们还算不上是严格意义的人工建筑，更谈不到什么“艺术性”。



“竖穴”是地穴建筑的一种，它是人类最原始的居所之一。正如这幅示意图所示，竖穴的平面一般为圆形，部面上小下大，故而又称为“袋穴”。

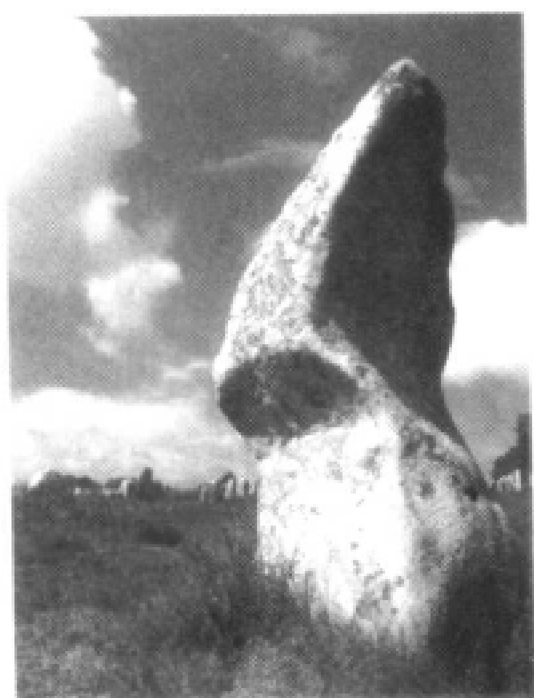
大约在始于公元前1万年左右的中石器时代，火的使用和耕作技术的发展使人类渐渐脱离了四处流离、追逐食物的阶段。各个族落开始在固定地点营造自己的栖息地，如果找不到适合居住的山洞，便掘地为坑，在上面覆盖树枝和茅草，作为长期住所。于是“地穴”这一人类文明史上真正意义的人工建筑问世了。此后，伴随着生产力的提高，先民们开始追求更为舒适的居住条件。凹陷于地下的“地穴建筑”渐渐上升，变为“半地穴建筑”，进而又发展成为地面建筑；其建筑形式，也从单体相继发展到群体、院落和村落。而此时，人类前进的脚步已迈入了始于公元前6000年的新石器时代。





“半地穴”建筑的居住面一般位于地下50～80厘米，地面和居住面之间有斜坡道连接。

由于年代久远，上述这些人类原始时期的建筑形式今天都很难找到完整的实物



卡拉克石阵

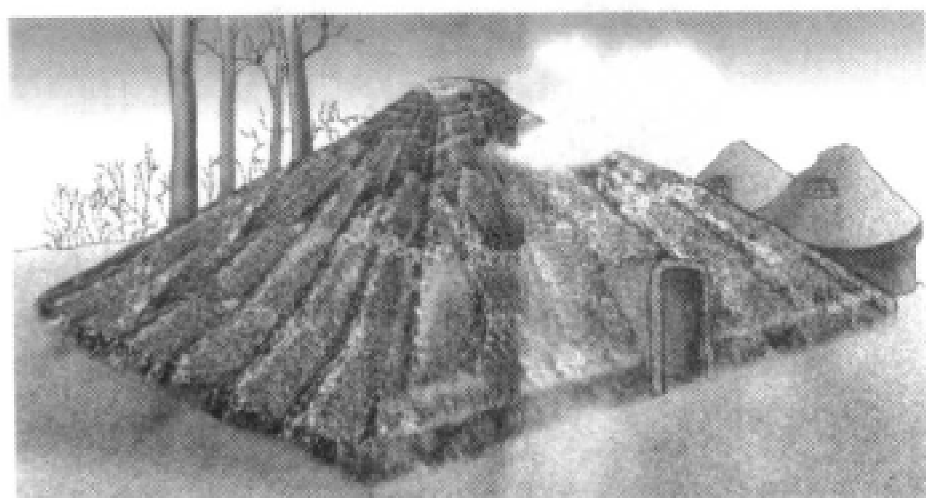
了，只有一些考古发现可以作为它们存在的佐证。如属于新石器时代的法国阿尔塞斯竖穴遗址，便是人类最原始的居所之一。在古爱琴海克里特岛发现的克诺索斯文化遗址中，亦有建于公元前5000至前3000年的永久性草棚、土坯房、石砌墙基以及房屋群、庭院和村落的遗迹。

除了居室建筑之外，西方的新石器时代晚期和金属时代，还出现过一种神秘的“巨石建筑”。

巨石建筑又称“巨石结构”、“巨石艺术”、“巨石碑”。自新石器时代晚期开始陆续出现在欧洲各地，主要分布在地中海诸岛至大西洋沿岸地区，有直立式、石台式和石栏式三种形式。这些巨石有的高达70多英尺，重百吨。有的排列成长达2英里的行列，极其壮观。据统计，分布在西欧的巨石建筑数量最多，约有四五万块。就功用而言，它们有的与原始宗教相关，有的可能是神庙、墓室或居室的一部分。

法国布列塔尼半岛的卡拉克石阵和英国的斯通亨奇石群是它们中的典型代表。法国布列塔尼半岛的卡拉克镇是世界上最大的新石器文化发源地之一。这些分布在卡拉克镇郊区的巨大石柱据说在公元前3000年左右曾有1万根，如今仅存2471根。它们当中最大的直径达4米多，高近20米，重约260吨。石柱群被农田分为36片石阵，以12根一排向东延伸。远远望去，就像一队正在接受检阅的士兵。至于这些最初的人工构筑物的用途，至今仍无明确可信的解释。

位于英格兰南部的索里斯伯里的斯通亨奇石群已有4000年以上的历史了。其38块大小不一的石头排列成一个圆形阵列。石块大致为长方形，直立在地面上，最高的一块高度超过13英尺；在相邻的两块或四块巨石之上，还横躺着另外一块巨石。组成石阵的，还有一条直径将近100米的环状沟。在距石阵入口处外侧约30米的地方，有一块被称为“席尔”的石头单独立在地上。如果从环状沟向这块石头望去，其位置刚好是“夏至”这一天太阳的升起之处。



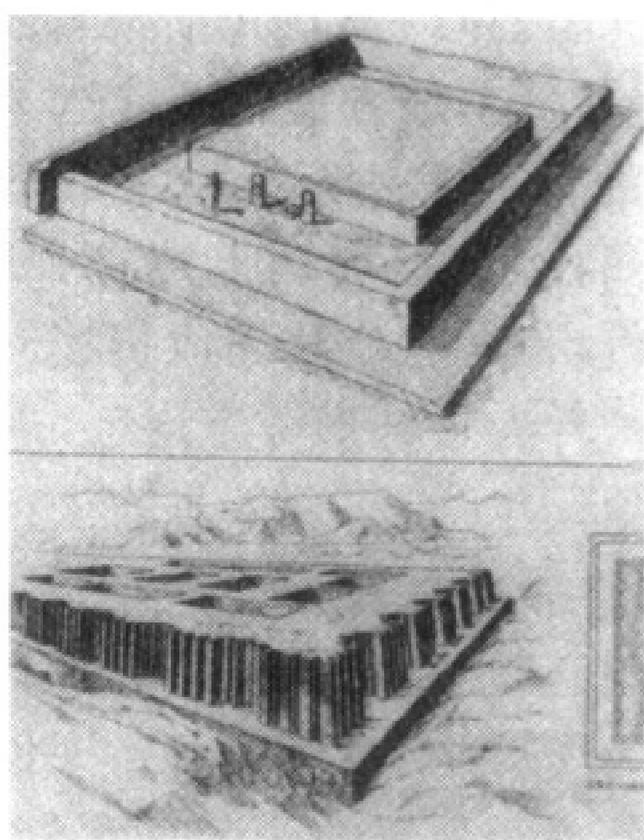
到了新石器时代，原始部落中的地面建筑已经有了完整的墙壁和屋顶，并可以满足人们的一些特定功能。自此，人类真正的建筑活动开始了。

【古埃及建筑】

前王国时期 前王国主要指第一至第二王朝，故又称早期王朝。但有时也把王朝建立之前的前王朝归入前王国的大范围之内。

埃及建立王朝之前（前王朝），虽然没有统一，但在埃及这块土地上已建起了几十个奴隶制小王国，已经有了千余年的农耕和铜器文明，有了相当可观的文化艺术。

早期的埃及没有大型建筑，只有一些



玛斯塔巴（建筑） 前王国

简陋的住房和坟墓。主要建筑材料是芦苇、纸草杆、泥土和少量从叙利亚运来的木料，后来发明了土砖。据传第一任埃及国王在孟菲斯建都，建造的白城，就是用土砖垒起来的，其规模已经相当宏大。国家统一后，法老们的陵墓综合了上、下埃及两地不同的建筑形式，把坟冢与房屋结合了起来。上埃及的坟墓，地下部分为房屋式墓室，用土砖垒砌，木料支撑，地面堆起坟冢，四周再围以土砖墙。下埃及的坟墓不再建在村子里，而迁至附近的沙漠高原上，但坟堆仍是四方的房屋样式，外部也围有上埃及式的围墙，形式较为复杂，为凹凸形墙壁。

古王国时期　第三王朝至第六王朝（公元前2686—前2181年）埃及王国进入全面繁荣的鼎盛发展时期，被称为“古王国”时期。古王国时期埃及的美术，以金字塔和狮身人面像为象征，代表了埃及文明发展，甚至代表了整体人类智慧所达到的最高时代水准。

埃及人为什么要建造金字塔？它的思想来源是什么？这要从古代埃及崇信“精灵”谈起。从石器时代之末，埃及人便认为大地与天空到处充满精灵，这些精灵寄托在动物、植物、太阳、月亮、星星及国王法老的身上。前王朝时期，埃及人已从这种万物有灵的古朴观念中引申出一种明确的信念，认为人死后只要尸体不腐烂，便如活着的人一样能吃饭、能劳动、能游乐。北非酷热干燥的气候和医药生理等知识的掌握，又为他们提供了制造长期保存干尸的条件。于是他们便想尽一切手法让人永生不死，或说是死如永生。

埃及人为永生付出很多劳动，一般的平民是办不到的，只有权贵们才能为此付出代价。身份越高的人为死后的“永生”付出的代价越大。为太阳神的化身——万民之首的国王的永生，就要付出难于用语言文字形容的代价了。在为国王“永生”付出的代价中，制造干尸木乃伊，倒成了一件轻而易举的小事，建造存放木乃伊石棺的坟墓，是全体古代埃及国民倾国倾城的头等大事。作为埃及法老坟墓的金字塔，就是依据上述的思想信仰慢慢形成，又经过一段改造过程才建造起来的。

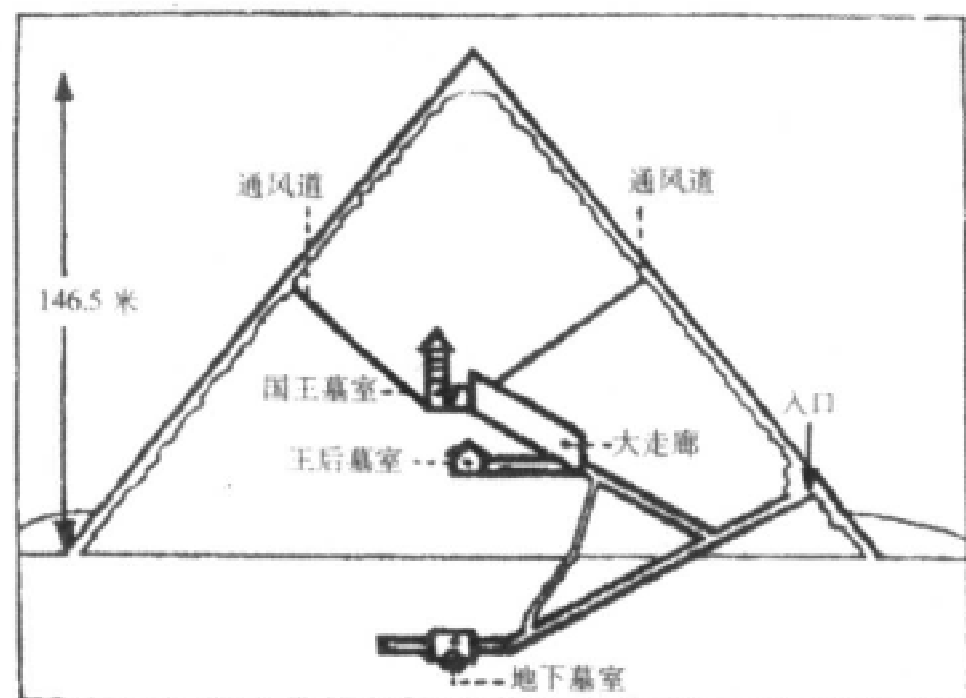
前王国时代的国王坟墓，都是长方形平顶单层的“玛斯塔巴”（Mastaba），后来逐渐向上加层缩减，变成梯形坟墓，比如第一王朝法老尼别特卡的墓就是一座用砖砌成的多层玛斯塔巴。

第三王朝的开国君主杰赛尔王，请当时最有名的建筑师，被誉为“全才学者”的伊姆荷太普，为他设计了一座七层的玛



杰赛尔梯形金字塔　第三王朝

斯塔巴，这便是今日孟斐斯附近的梯形金字塔。它可能是埃及最早的一座石建筑，此前的多为砖结构或砖石并用的建筑。因为构不成“金”字形，它还不能算名副其实的金字塔，只是由玛斯塔巴往金字塔演进的过渡类型。但是，这座60米高的坟墓，内部构造很复杂，有一错综的地下走廊通向墓室及各附属房间，中心墓室25米长，8米宽。这座陵墓坐落在544×277平方米的大围墙内，墙内宽大的庭院还散建了几座小祭庙。这座可观的梯形金字塔已为后来法老们铺垫了一条走向太阳与永恒的道路，为真正金字塔树起了一个大体相似的造型标样。



胡夫金字塔内部结构图　第四王朝

金字塔这样的庞然大物，仅有信仰是建不起来的，它还需要巨大的人力物力，涉及相当复杂的文化构想，如计算、绘图、工艺流程、运输、地质等等。前王国以前的埃及还没有客观可能实现这一愿望和信仰。

第四王朝的埃及已成为世界上最早最强大的国家，也是埃及历史最光辉的一段时期。国王对内实行中央集权，对外扩张领土，同时发展经济，大兴土木，文化艺术的各方面都全面大发展，在全埃及兴建庙宇、堡垒、宫殿，更不惜一切工本为自己建造永恒的住所。金字塔便在此氛围中诞生了。

第四王朝第一代国王斯奈夫鲁（Snefru），在赫舒尔地方为自己建造了一座奇特造型的金字塔，塔高98米，下半边墙面倾角54度，可能向上建筑难度太大，改成43度倾角，使斜面成折线，塔形成锥形，被称为“锥形金字塔”。现在还基本完好地保存原形。据说斯奈夫鲁还为自己建造了第二座真正金字塔，高达104米，但现已坍毁，仅留几十米底座。

作为埃及古代文明象征，现仍屹立在开罗南郊吉萨地方的著名三大金字塔群，是斯奈夫鲁的儿孙三代，继承他的衣钵，发展了他的奢侈，为自己又建造了更坚固宏伟的金字塔陵墓，只不过第三座因前两座挥霍过度，无力加大而小于斯奈夫鲁陵墓。

胡夫金字塔是第四王朝第二代国王胡夫（Khufu）的陵墓，是三大金字塔中最早最高最大的金字塔，塔高146.6米，正方形基座，每边长230米，周长近1公里，全塔由230万块平均每块2.5吨的巨石砌成，有的底座脚石重达30吨，金字塔的总重量达488.3万吨。这座金字塔是19世纪法国巴黎艾菲尔铁塔建起前，保持四千五百多年世界纪录的最高建筑物，由于基本上是实心体，又是由花岗石为料，故也是世界上至今为止最重的一座建筑。



古埃及三大金字塔　第四王朝

胡夫金字塔外观雄伟壮观，北面距地

12米的高处为入口处，是由四块巨石组成的三角形拱门，入内后向下30米是空室，又称地下墓室，向上30米才是国王墓室，即存放法老木乃伊石棺的藏棺室。国王墓室下方12米处为王后墓室。金字塔四面均有与国王墓室相连的通风管道，几个墓室间亦有通风道。通往各墓室的甬道入口处均有巨石遮挡，不露痕迹。据传墓室及甬道，当年均有壁画与雕刻，但五千年的历史沧桑，连国王王后的石棺及所有陪葬品都不翼而飞，被历代各种类型的盗墓者洗劫一空，雕刻与壁画也就不在话下了。

金字塔建在平原，周围没有石料，所用石料是沿尼罗河向上的山岭中采集、凿刻、再装船经尼罗河运来，下船后到金字塔还有相当的路程，还要修建载运巨石的道路。据说运石料的道路全是用磨光的石块铺成，仅修路便用去十年时间，而这只是为建造金字塔做的准备，宏伟的大金字塔又用了二十年才建成。在这三十年时间内，始终保持着10万建造大军的队伍，每三个月轮换一次。从这时间与民工的数字可见工程的规模，真可谓空前而又“绝后”了。这工程取得的成果在四千六百年后的今天仍然原样屹立在那里，金字塔作为建筑艺术在文化学上所达到的高度，在20世纪的现代人看来仍然是难以想像，叹为观止的。

哈夫拉金字塔是第四王朝第四代国王哈夫拉的陵墓。哈夫拉（Khafra）是胡夫的二儿子，继承短命的杰德夫拉哥哥的王位后，花费了不下于父王胡夫的国力为自己建造了第二大金字塔，这座金字塔与父王的金字塔一样巨大，高143.5米，仅比胡夫金字塔低3米。但在这座金字塔前雕刻了一尊巨大的狮身人面像和一座精美的祭庙，把这合为一体，工程量是超过第一座金字塔的。

金字塔象征王权的永恒，狮身人面像象征法老的威严，但这是用那个时代的埃及全部国力和全体民众血汗换得的。至此为止，埃及的新统治者再也无力攀登新的高峰，于是第三座金字塔便降了一倍多的高度，工程量也就减少了许多倍。

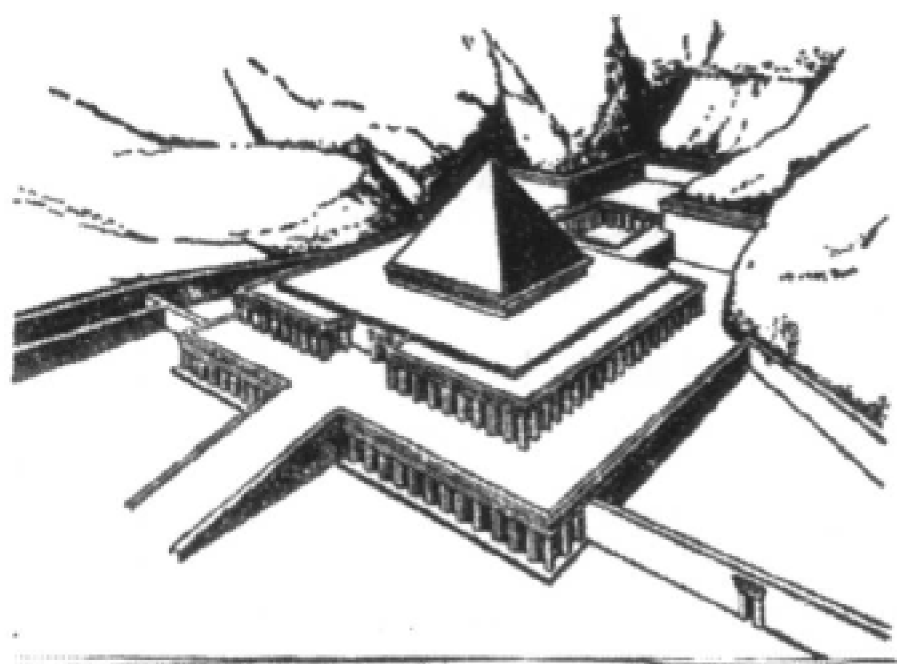
门卡乌拉金字塔是第四王朝第五代国王门卡乌拉（Menkaura）的陵墓，它虽仍属三大金字塔之列，但几乎难以与前两座并列，仅有66.4米的高度，底座每边仅104米（胡夫230米），作为埃及文明象征的金字塔，这已成为一般性的工程，并逐渐被另外的形式所代替了。

第五王朝的统治者减少了金字塔的工程，加大了祭庙的规模。由于国王被崇为太阳神，祭庙渐渐演变成太阳神庙，第六王朝的法老们除仍修建小型金字塔外，还都为自己修建了很华丽的小太阳神庙，神庙的外墙面还建有美丽的莲花式或棕榈式圆柱。神庙的门前或庭院，竖起象征太阳神的方尖碑。这样，至第六王朝时的国王陵墓，已是由金字塔、神庙与方尖碑合为一体的综合建筑，其中的神庙已占据主体。

中王国时期 越过第一中间时期（第七至第十王朝）的分裂状态，从第十一王朝起，埃及又重新统一，并保持了两个王朝的稳定，文化艺术也有一定的恢复和发展。这第十一、十二王朝，被称为“中王国”时期（公元前2040—前1786年）。

古王国时期的金字塔耗尽了国力，失去了民心，削弱了法老的权力，导致了古王国的崩溃和埃及的分裂。进入中王国时期，法老再也无力建造庞大的金字塔，法老陵墓自第六王朝起已渐渐以祭庙为主体。上层贵族们均希望学法老，也为自己的来世修建永恒住所，可又无多大财力物力。中王国首都迁到尼罗河上游的底比斯

山区，到处是山岭岩壁，凿洞为窟，存放石棺省力省财。基于上述原因，中王国的陵墓建筑已改为带有大小陵庙的岩窟墓了。国王的岩窟墓之前加有相当豪华的神



曼图荷太普三世陵墓　第十一王朝

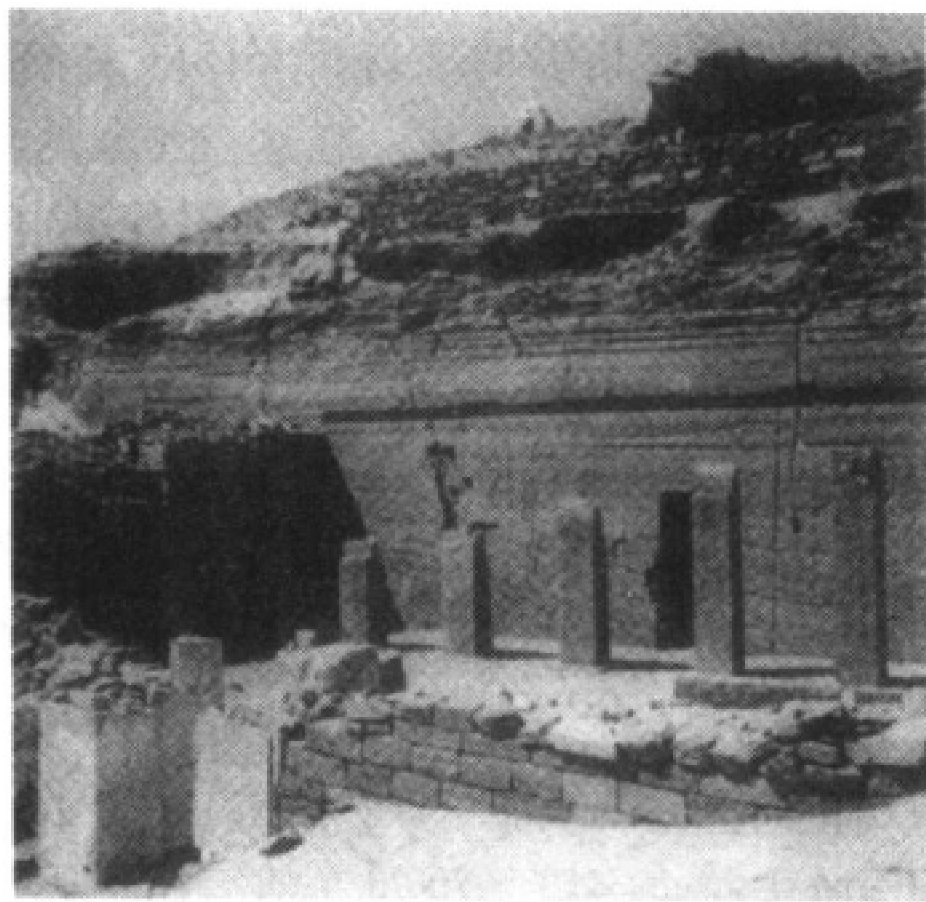
庙祭庙；一般贵族也附有小祭庙，但多为山洞凿窟，稍加修饰门面；有的是单纯的岩窟墓，几乎没有门面修饰。

为第十一王朝法老曼图荷太普三世(Mentuhotep3）建造的岩窟墓，便是一座承上启下的豪华建筑群。入口处前建有带外柱廊的双层神庙，神庙二层上又加高一小△形金字塔顶盖，1 公里多的甬道从外边直通窟墓入口，甬道两边排列许多小狮身人面像。

为第十二王朝法老阿门内姆哈特三世(Amenemhet 3）所建造的岩窟墓，是一座规模更大、更豪华的陵墓建筑群，分地上地下两层，共有 3000 间房间，地上一层有 12 个院子，每院有双列白石柱。院、廊、庙、室相互间均有通道连成一体，通道曲折复杂，称作“迷宫”。现在此陵已毁无迹。

中王国的 250 年间，在首都底比斯附近的贝尼·哈桑（Beni Hasan）共修建了大小岩窟墓 39 座。由于利用大自然的岩壁，加之洞外祭庙多已坍毁，现从外观已看不出当时的气势，但实际上，每个岩窟墓地都不止是个“山洞”而已，都尽量将窟内墓室雕凿得如宫殿的样子，有的有半圆形柱子，有的画满壁画，入口门面前建有宽大的平台，墙面有浮雕画面及形象文字，从墓口向外都修建有很长的道路，有些墓口两侧立有雕像。不过再怎样的修缮，也是无法与古王国金字塔相比的。

方尖碑在古王国末期的神庙中已经出现，到中王国时期已成为神庙宫殿不可少的组成部分，它是由一整块花岗石打凿而成，呈方形切面，下粗上略细，顶端有锥尖。碑面磨光，上刻象形文字及小浮雕画面，歌颂神庙或宫殿的主人、国王法老的功德。碑的顶端锥尖镀以黄金，烈日之下反射着太阳的光芒，象征太阳神的恩赐。方尖碑一般十几米高，第十一王朝法老塞努尔瑟特一世的方尖碑，高达 30 米，是中王国最高最著名的，立于为他建造的太阳神庙的门前。



阿门内姆哈特三世岩窟墓遗址　第十二王朝

新王国时期　经过二百多年的第一中间时期的分裂局面到第十八王朝开始，埃及又统一强大起来，至第二十王朝的近五百年，被称为“新王国”时期（公元前 1570—前 1085 年）。这是埃及最为辉煌的时代，是把千余年前古王国开创的文明又推向一个更新的高峰时代。美术在新王国时期也同步得到前所未有的大发展，创造

了全面的繁荣发展局面。在建筑、雕刻、浮雕、壁画、工艺等各个领域，都为后人留下了无数令人惊叹的宝贵遗物。

埃及人对来世幸福的信仰，已由单为死人修建陵墓发展成为现世神灵的祈祷活动。大规模的民众祭祀活动不仅要有秩序，更要有场所，宗教仪式越搞越大越正规，操办宗教祭祀活动的专职人员——僧侣，以及专门的祭神场所——神庙，便大大兴隆起来。新王国时期的神庙已不是过去那种仅仅供奉神像而已的小型纯粹神庙，而是如后来西方的教堂、东方的寺院那样的大规模民众祭祀活动的场所。当然，这里首先是国王贵族举行高级宗教仪式的场所，以保证君臣贵族万事顺遂，同时也是民众向神灵的化身——国王祭拜的场所，以保证百姓自己的丰衣足食，来世幸福。

新王国时期的神庙规模大大扩大，不止有神灵雕像，里外各处还有许多国王、王妃及贵族的雕像，目的是为了使他们永远侍奉神灵，与神灵同住，从而获得额外的生命力。为了得到永久的价值，神庙处处都有象征性意义，比如尖塔象征太阳升起的山，圣殿是太阳入睡的场地，墙底象征埃及的土地，廊柱代表原始沼泽，因为在古埃及看来，万物都是从沼泽地产生出来的等等。许多墙壁上有浮雕壁画，镌刻着国王对太阳神的顶礼，民众对国王的膜拜以及神灵对百姓民众的恩赐，以示人间旱涝保收，永远丰登。神庙前建有高大的塔门，门的两边立有方尖碑，神庙的侧墙外附有廊柱，内部甬道有彩绘浮雕，象形文字到处都有：门面、柱壁、神庙内外乃至雕像底座等。总之，一切的美化都是为了求得神灵保佑，今生来世永远幸福。

新王国时期埃及信仰的最高神灵，叫阿蒙神（Amon）或拉神（Ra），即太阳神，有时，联称“阿蒙·拉”（Amon Ra）。所建的神庙也就叫阿蒙神庙。民众把国王当成太阳神的化身，神庙实质是为国王受拜和享用所建。古王国时期的金字塔，花去倾国倾城之力，只能成为国王死后的陵寝，实在太狭隘了。由于信仰的扩展和转移以及条件的改变，到了新王国时期，法老们把那死气沉沉的、仅仅当作死后陵墓的金字塔，抛得无影无踪，开始大兴土木，建起了为己用、为民用、为来世用、也为今日所用的神庙，法老可以在神庙里生活、休养、办理国事、接见臣民、接受民众百姓的礼拜。所以，神庙实质上是另一种形式的宫殿。这类宫殿式的神庙规模之大，毫不逊色于金字塔。古王国时期尼罗河北部下埃及的金字塔与新王国时期尼罗河南部上埃及的神庙，一古一新、一北一南、一下一上，辉煌相映，是埃及灿烂历史的象征，人类文明的骄傲，也是民众血汗的印迹。

卢克索神庙是新王国时期建起的第二大神庙，距卡纳克神庙不到1公里，规模比卡纳克神庙小，但集中紧凑，对称严谨，沉雄而不失华丽。建筑面积260×60平方米，是一座包括阿蒙、穆脱、孔司三神庙组成的建筑群，自公元前1392年至公元前1251年，经140年才告完成。时间及工程规模也是相当可观的。这是一座密集而富有变化的圆柱建筑与人像雕刻的组



卢克索神庙塔门　第十八王朝

合体。现在的遗址，屋盖及墙面坍毁了，残留的圆柱远远看去是一块巍峨壮观的人工柱林，第十九王朝法老拉美西斯二世增建的 14 根双排过厅巨柱构成的柱廊，每根 20 米高，上有纸草花瓣柱头，挺拔秀丽，堪与卡纳克神庙中央柱廊媲美，甚而更显得宽畅雍容。

哈特舍普苏特女王陵庙建在王妃谷附近的巴哈利地方，又称“巴哈利神庙”，它由神庙、祭庙与陵墓三部分构成，坐落在中王国法老曼图荷太普三世陵庙旁边，比它的规模要大数倍，只是没有中间的小金字塔形顶盖装饰。陵墓建在高高崖壁下的漫坡上，三层柱廊平台层层向上，中间由一条笔直坡道连成一体，气宇轩昂，富丽堂皇，蔚为壮观。

哈特舍普苏特是埃及近三千年王朝惟一的女王，是埃及第十八王朝法老图特摩斯一世与王后的亲生女儿，她的丈夫图特摩斯二世是她的异母兄弟，其女是侧室王妃。哈特舍普苏特女王很类似中国唐代女皇武则天，是一位能力很强、魄力很大的女性。她为儿子图特摩斯三世执政一段后，于公元前 1503 年加冕为王，掌握全部大权，戴上假须，正式成为法老。她执政期间改革行政管理，发展经济贸易，大兴石木建筑。一种说法是：上述陵庙建筑只是她为自己活着时接受民众朝拜而建的神庙，而不是陵墓，她在国王墓地（帝王谷）另修一座陵墓，还计划把父王图特摩斯一世的木乃伊迁到自己墓内，以证明自己继承王位的合法性。被她冷落排挤的儿子——图特摩斯三世长大后当了一段神庙祭司，发动民众，筹建军队，东山再起，推翻了母王哈特舍普苏特的统治，正式成为埃及法老。哈特女王法老是否被处死，历史未有记载。她修建这座壮丽的陵庙尚未完成便遭到了破坏，愤怒的儿子图特摩斯三世焚毁了陵庙内的一切，现仅留下建筑的石料残迹和庙内个别浮雕画面。

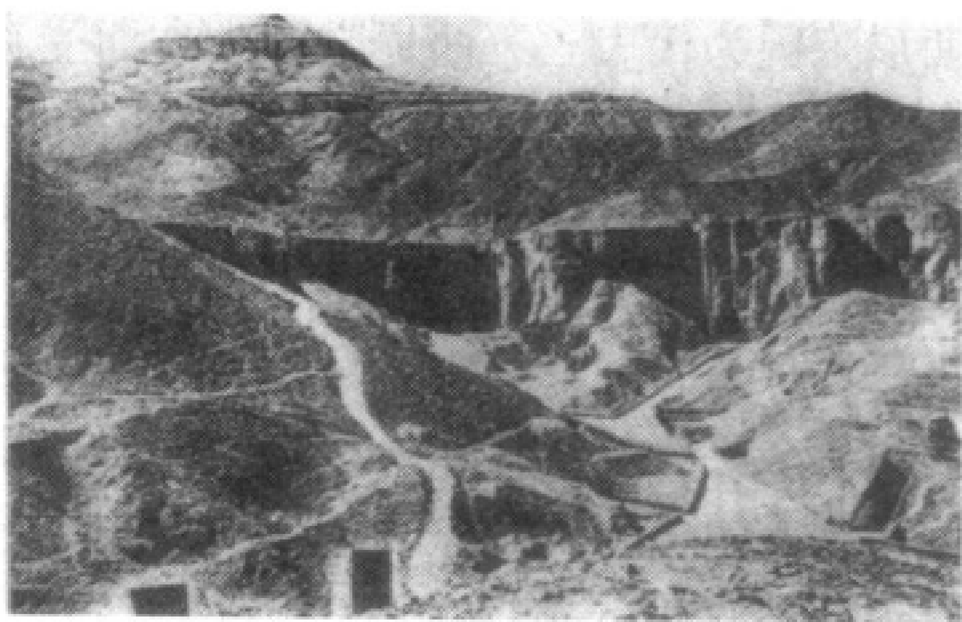


哈特舍普苏特女王陵　第十八王朝

帝王谷（Valley of the Tombs）自古王国金字塔时代，埃及历代王朝法老都为了死后的永生修建了可观的陵墓，但“道高一尺，魔高一丈”，历代的盗墓者无情地把所有的法老陵墓洗劫一空，石棺木乃伊及全部陪葬品不见踪影。到了新王国时期，法老们虽然仍在修建神庙祭庙，但那主要是为了在世时的享用和受拜，即主要起宫殿作用。他们既不再如千年前建造金字塔的祖辈们花那样大的气力修死后的坟墓，也不再公开陵墓石棺的所在地，而是沿着中王国时期流行的风气，在高山峡谷的野岭处，简易地开凿出能存放石棺的岩窟墓。即使如此，也还要造某些假象来迷惑盗墓者，比如假门、假棺、死胡同等，而把真正的木乃伊石棺深藏于十分隐蔽的处所。

第十八至第二十王朝的法老们，将卢克索不远的一个山谷作为他们的墓地，那里集中了新王国法老陵墓，都是依山凿洞而成，被称为“帝王谷”。在距帝王谷不远还有一个“王妃谷”。这两处陵墓群合计有 64 座陵墓，除国王、王妃外可能还有王子及贵族的陵墓。

帝王谷的陵墓一般都较简陋，但也有装饰较好的，比如第十九王朝第三代法老塞提一世的陵墓便很华丽，有四级长长的



帝王谷　第十八王朝

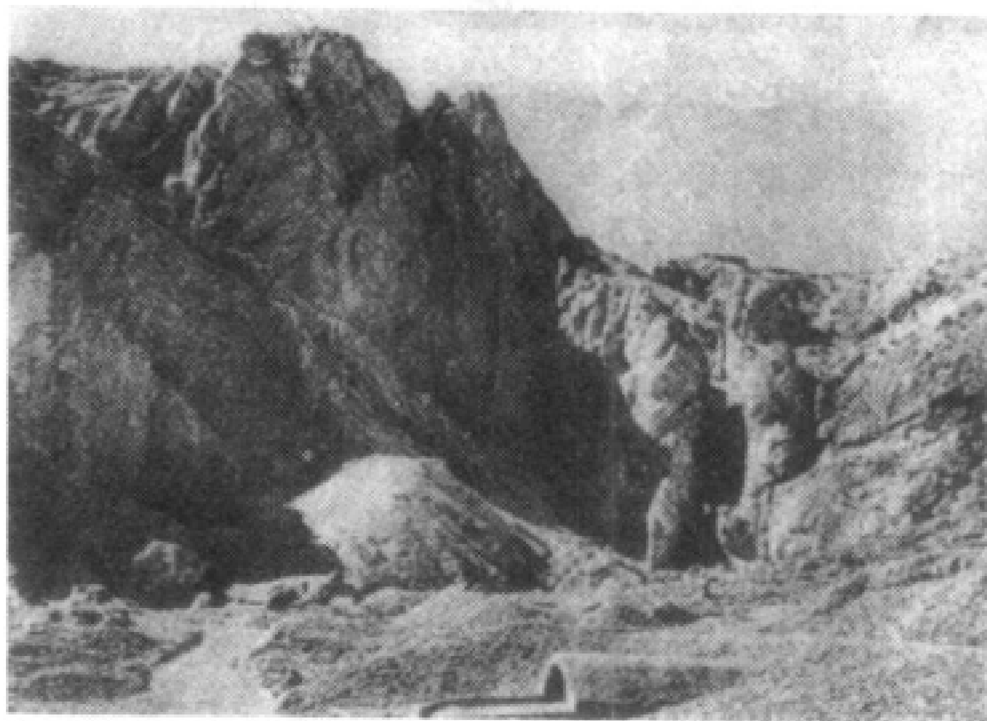
墓道，第一级墓道左墙用象形文字刻着国王的献词“死者书”，右墙刻着对太阳神的颂诗。二至四级墓道墙面刻满浮雕画面，顶上画着星空。

新王国时期每一位法老都不甘落后地精心安排着自己生前死后享用的永久住所，上述的几处是具有代表性的，有遗址考证的还有一些也很可观，但因没有确切遗物，难以具体说明。比如第十八王朝法老阿门霍特普三世的神庙，除门前两座20米高的巨像，仅有一块石碑为证，据石碑记载，这座神庙高大无比，路面漆银，门窗镀金，御座用黄金加名贵石玉雕砌而成，庙内有许多神像，庙前旗杆纯金制成……石碑用词有夸张，但神庙本身也一定是很辉煌的。

阿门霍特普四世（Amenhotep 4）是一位具有叛逆性的国王，他标新立异，实行改革，取消多神教，立太阳神——神教，并把阿蒙拉神改为“阿顿”神（Aton），自称“阿肯那顿”（Akhenaton），意为“阿顿之魂”，以圆形太阳光盘为阿顿神的标志。更大的工程是把首都从底比斯迁到一个阿马尔那的小城，另起名“阿肯塔顿”（Akhetaton），意思是“太阳光辉普照之地”。这些都随他的改革匆匆规划兴建，随他的死去草草收兵被毁，没有留下清晰的遗址，仅有个别遗物及楔形文字可得知粗略概况：阿肯塔顿城中心为皇宫，坐落于南北御道正中，左右是阿顿神庙，北部有避暑行宫。皇宫富丽堂皇、豪华无比，有数百根圆柱排成30行，国王王妃雕像安放各处。阿顿神庙的祭坛是露天的，直接向太阳祭拜，并接受太阳的光辉，而不再另立过去的太阳神像。

阿肯那顿国王所建新都——阿肯塔顿，到底什么样子？因他的旋风式改革的失败而废弃得毫无踪影，现在的遗址处仅是一个小山村。

新王国的建筑体现了埃及经济文化的高度，代表了古代埃及文明的辉煌，仅遗址遗物也是难以计数的，可想当年的工程该是多么令人叹为观止。



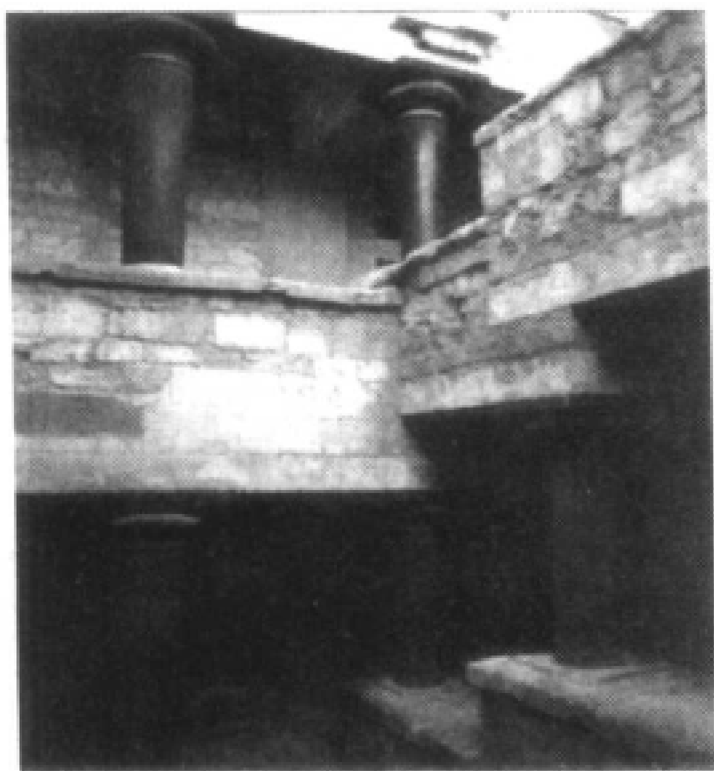
王妃谷　第十八王朝

后期王朝　后期王朝包括第二十一王朝至三十一王朝，约从公元前1085年至前332年。

后期的神庙建筑仍是传统式：四面高墙封闭，塔楼之间留有一个通道，内有柱廊，柱厅和祭殿等，但规模和数量明显减小。两个主要特点是：柱子与柱子之间的空隙处加进了胸墙，有柱子的一半高，目的是防止人们直接从外面看到殿堂里面；柱头出现了新的花卉形状，各种柱式常常同时出现在一组柱子中，陵墓建造也远远落后于新王国。一些私人陵墓出现了穹窿顶，用砖块垒砌而成，这在埃及建筑史上则是第一次。

【希腊建筑】

爱琴文明时期 爱琴海位于希腊与土耳其之间，是地中海的一部分。古代爱琴



克里特岛的气候非常温和，所以王宫大量采用宽大的窗口和开敞的柱廊，设置了相当多的天井作为采光、通风之用。大量宽窄各异、高度不同的天井和柱廊精巧地组合在一起，使王宫的空间变化多姿，成为一首光与影的交响诗。

海地区包括希腊半岛、爱琴海中的各个岛屿和小亚细亚西海岸地区。

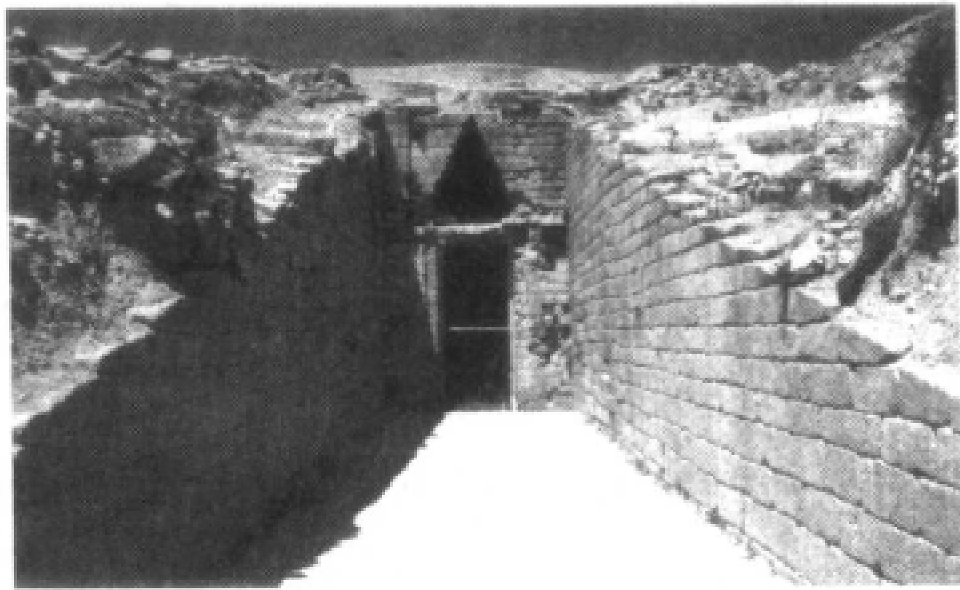
早期爱琴海文明以克里特岛为中心。公元前2000年左右，这里出现了欧洲最早的奴隶制国家克诺索斯。克诺索斯的政治、经济、文化都有相当发展，还产生了线形文字。其建筑以宫殿最为著名，追求华丽和舒适是它们的特点。克里特岛上的克诺索斯王宫依山而建。它有许多房间、通道和采光天井，楼道曲折回环，高低错落，布局上下迂回，可谓千门万户，结构极为复杂，因此在后来的希腊神话中被称为“迷宫”。这座“迷宫”在公元前1700年曾遭受过一次可能是地震之类的灾难，公元前1600～前1500年被重新修建。公元前1450年，它再次遭难，可能是外族入侵者焚毁了它。20世纪初期，考古专家对克诺索斯王宫作了大量的发掘调查。

爱琴文明的第二阶段以希腊半岛的迈西尼王国为代表。迈西尼文明一方面受克里特文明的影响，另一方面又独具特色：其人骁勇好战，其建筑雄伟坚固，多出于军事目的。位于伯罗奔尼撒半岛东南角的迈西尼卫城（绝公元前15世纪）是迈西尼文明最重要的建筑遗迹。它的外围有用巨石砌成的长1千米左右的围护墙，这些石头大的有5～6吨重。围墙里面有宫殿、住宅、仓库、陵墓、庙宇等，形制与克里特岛的宫殿相同。公元前1200年左右，迈西尼文明逐渐衰落。

古风时期（公元前7－前6世纪）希腊神话经过许多作家与思想家的加工，到古风时期已经形成了一个以宙斯为“众神之王”的神灵家族系列，各式祭神活动频繁而普遍，各城邦都为他们所最崇信的神灵建起了庞大的神庙。

神庙建筑不止是信仰者的集合地，作为人们智慧以及城邦国家力量的象征物，也最能体现当时希腊各地不同的物质生活水准及精神生活风貌。

古风时期的神庙建筑，已经初步形成了固定的模式：1. 全建在几层台阶之上。2. 多数神庙为长方形。3. 大型神庙周围均有圆柱围廊。这最后一点最能体现希腊

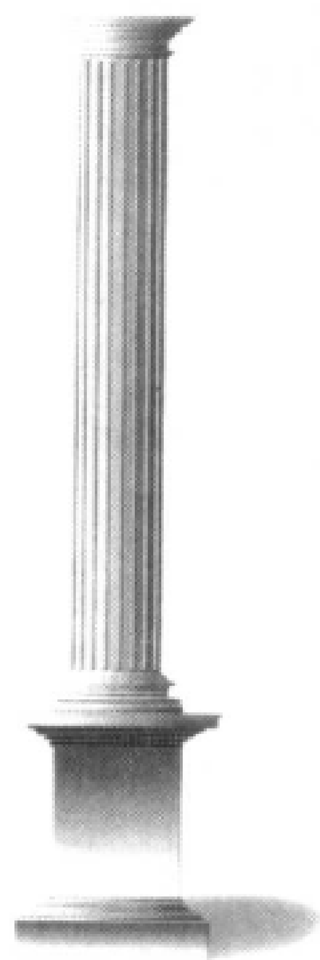


阿加门农王是迈西尼最著名的君王，他的这座埋骨之所建造于公元前1300年左右。墓前有长长的甬道通向圆形的墓室，墓室入口的结构方式和迈西尼城的“狮子门”几乎如出一辙。墓室内部用34块圆石集中堆砌，构成向外鼓胀的圆锥形，展现了当时的建造技术水平。

神庙建筑的特色，对后世影响也最深远。围柱被希腊人认为是最完美的建筑类型，既有实用价值，又符合审美理想，是自然与理性融为一体的表征，给人以神圣雄伟、宽阔庄严之感。因此，从古风时期起始的所有大型神庙，几乎全部都有围柱。围柱多是圆形柱，下有柱础，上有柱头。古风时期的圆柱尚未有柱础，柱头也没有花纹变化，称“多利克式”。

希腊各个历史时期的神庙以围柱柱头的不同样式而分为三种类型：1. 多利克式，2. 爱奥尼亚式，3. 科林斯式。

多利克柱式（Doric），又称“多立斯”柱式或“陶立克”柱式。过去多译为“多利安”式，易与多利安人（Dorians）混淆。此类柱式神庙建筑产生于公元前7世纪，为古风时期最流行的式样，在以后的八个世纪中，此柱式也是希腊神庙建筑的主要类型。

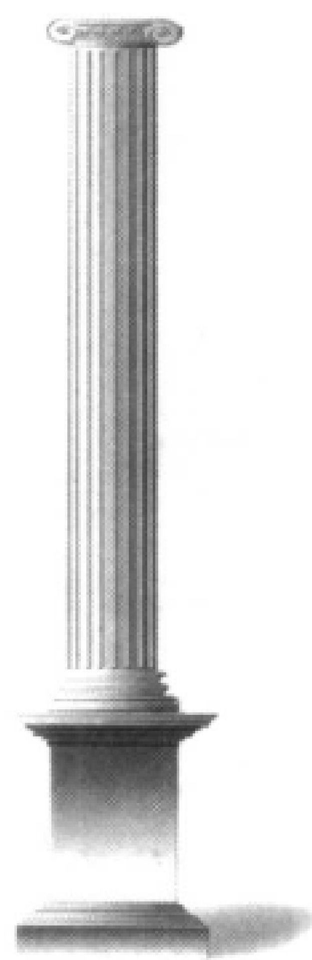


多利克柱式

多利克柱式没有柱础，柱身较短粗（柱高的6倍），柱身中间略粗，圆柱上下有20个尖角浅凹槽，柱头是斜坡扁圆形垫起一块厚方石板。

多利克柱式建筑风格朴素凝重，坚固严谨。现存最早的实例是奥林匹亚的赫拉神庙。著名的多利克柱式神庙还有：阿波罗神庙（科林斯），雅典娜神庙（埃伊纳），波塞东神庙（意大利埃斯图姆。最著名最能体现希腊文明光辉的多利克柱式建筑，是雅典的帕台农神庙。

爱奥尼亚柱式（Ionic），是公元前5世纪古典时期最先流行于小亚细亚西海岸



爱奥尼亚柱式

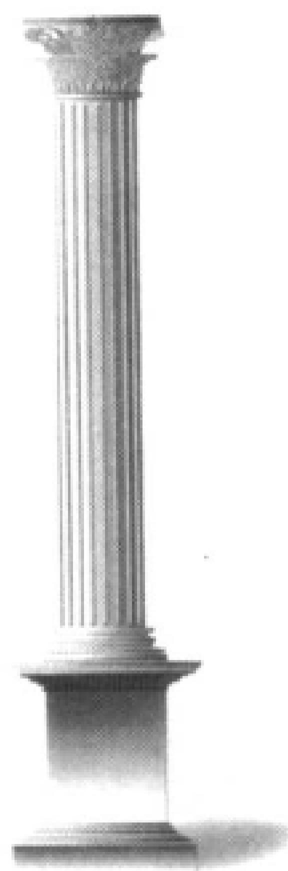
爱奥尼亚地方的一种建筑样式。此类柱式有柱础，柱身较长（柱高的9倍），一般有24条凹槽（比多利克柱式多4条），柱头为涡卷形装饰，即前后左右四个螺旋涡卷纹，突出在柱身之外。

爱奥尼亚柱式建筑风格轻巧优美，典雅舒展。有代表性的爱奥尼亚神庙有：小亚细亚以弗所的阿耳忒弥斯神庙，雅典卫城的厄瑞克忒翁神庙和尼凯小庙。

科林斯柱式（Corintnian），是流行于希腊化时期的一种柱式建筑，是三大古典柱式类型流行最晚的一种。科林斯柱式是在爱奥尼亚柱式基础上发展而来，有着许多爱奥尼亚柱式的特点，比如有柱础、柱身长、有凹槽等，但惟有柱头与爱奥尼亚柱头不同，不是四个螺旋卷，而是许多卷叶形花纹饰。

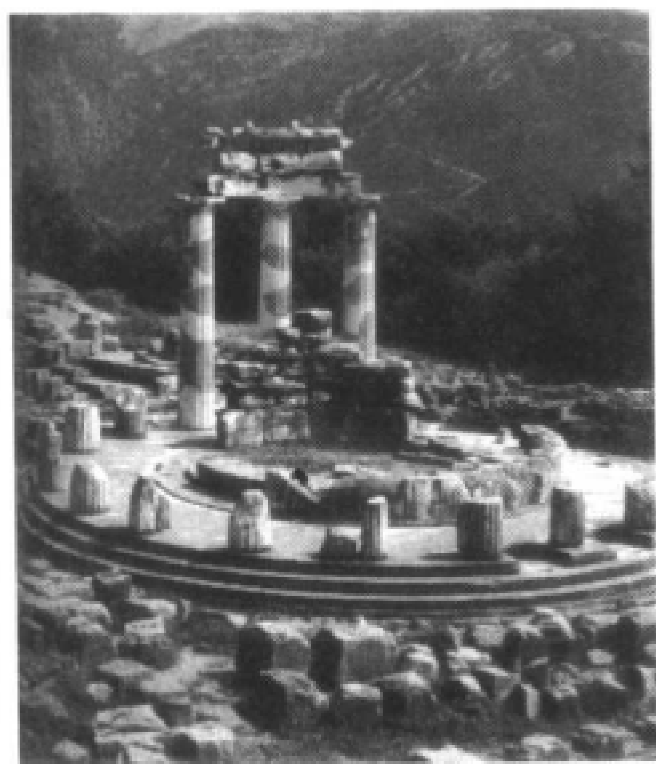
科林斯柱式建筑风格精致繁密，华丽

美观。此柱式建筑不及前二类流行广，现存的实例很少，但后来的围柱式建筑有许多是在科林斯柱式的基础上加以改造而成。



科林斯柱式

古典时期（公元前5世纪—前4世纪） 古典时期是古代希腊全面繁荣昌盛的时期、也是希腊美术的黄金时代，有时



阿波罗神庙由高达10余米、直径1.6米的多利克石柱支撑，其雄壮的气势与德尔斐地区的崇山峻岭浑然一体。

又称繁荣期、全盛期或鼎盛期。由于城邦的竞争，手工业、农业及海外贸易的繁盛，雅典民主政治的发展，希波战争的胜利，使希腊的文化艺术全面攀登上历史最高峰。这一时期的哲学、文学、戏剧，美术中的建筑、雕刻、绘画、工艺等，都同时获得空前的发展，呈现出无以复加的繁



始建于公元前460年的帕斯顿姆的波赛东神庙，是古希腊多利克柱式建筑的典范。

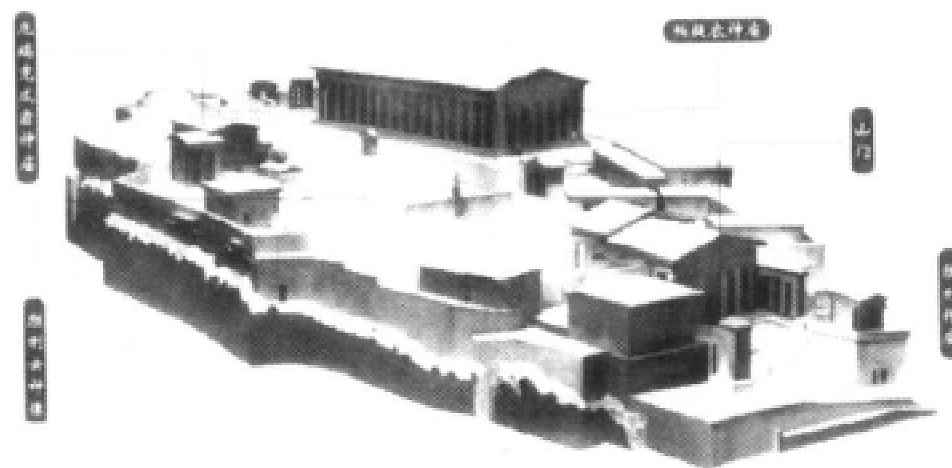
荣局面。

神庙建筑反映了希腊奴隶制城邦国家以自由民为主导的道德观，体现了奴隶主与平民相结合的思想意识、生活方式和审美追求。古典时期的神庙建筑已不仅是为敬神而建，因为神庙已成为大型公共活动



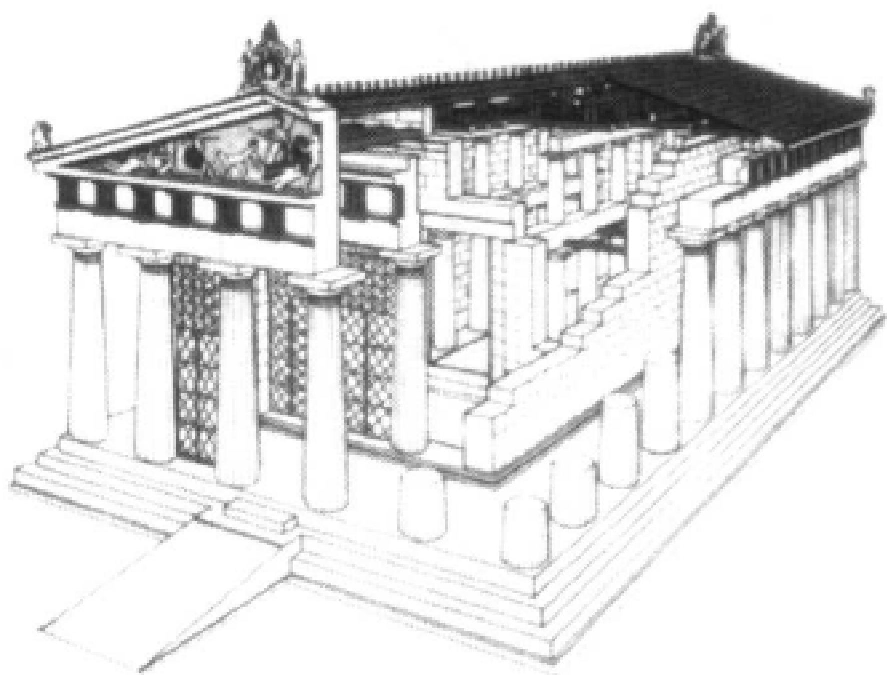
阿波罗圣地的考古发掘工作一直持续了几十年。专家们根据考古发现，复原了阿波罗圣地一座用于藏放珍贵祭品的建筑——“西夫诺人宝库”。这是它的前立面。

场所，成为国家力量与信仰的表征。古典初期的建筑因学派的不同而开始有不同的特征倾向，有的追求精致典雅，有的追求轻巧华丽，有的追求庄严雄伟。但神庙的内外结构比例大致相仿，基本已成固定模



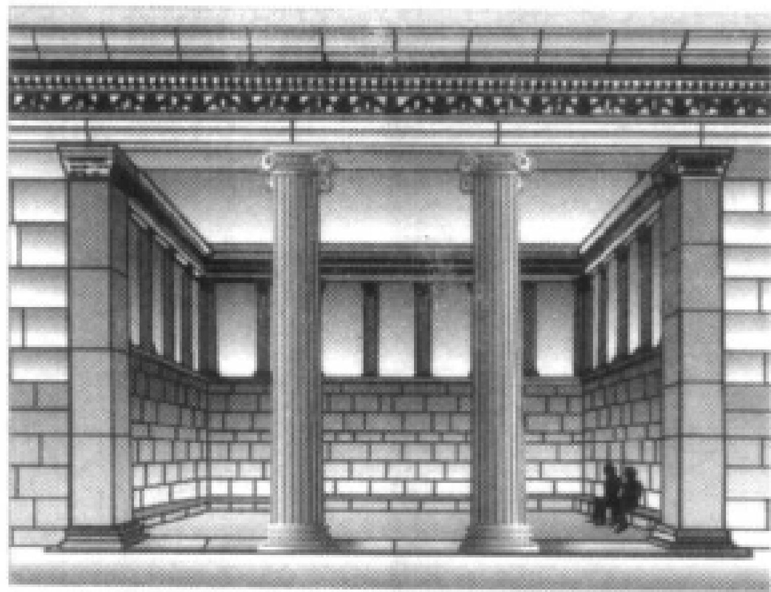
雅典卫城

式，主室长与宽的比例为2∶1，前后各有围柱6株，侧面各有围柱13株。当然，也因规模、地点及不同神灵，有的神庙也有所改变。



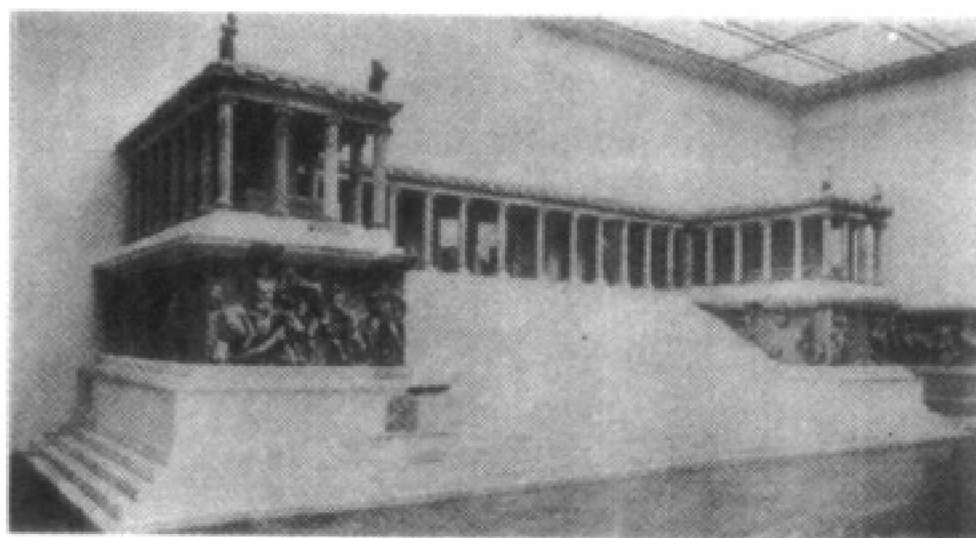
帕台农神庙

在古风时期流行的多利克柱式，到古典时期仍然很流行，如奥林匹亚宙斯神庙、雅典的帕台农神庙，都属于多利克柱式。古典时期又兴起一种新颖别致的柱式——爱奥尼亚柱式建筑，它是由小亚细亚爱奥尼亚地方兴起后，传到希腊半岛及海岛各地。爱奥尼亚柱式代表性建筑有：以弗所的阿耳忒弥斯神庙、雅典卫城的厄瑞克忒翁神庙、尼凯小庙等。



普列安尼是小亚细亚城市，其体育馆里的运动员室（公元前2世纪末）为运动员出场前的休息场所。它的一面是由两根爱奥尼亚式柱子构成的柱廊，另外三面的高墙上立有科林斯式柱子。檐口有丰富的装饰。

建筑不仅体现时代的繁荣程度，也体现国力的发达程度。古典时期的希腊之所以建筑规模庞大，类型式样繁多，正体现

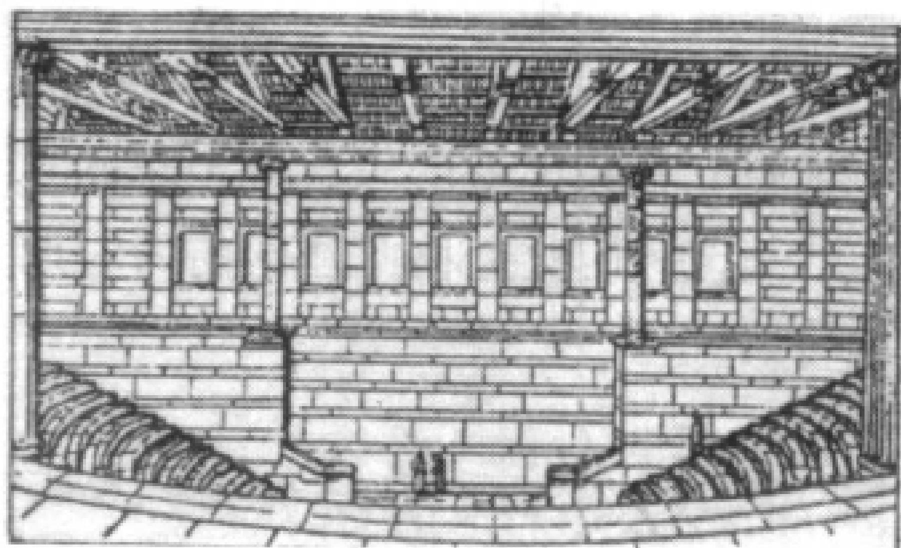


宙斯祭坛（复原模型）　（希腊）前2世纪

其物质文明的发展达到了一个历史鼎盛期。

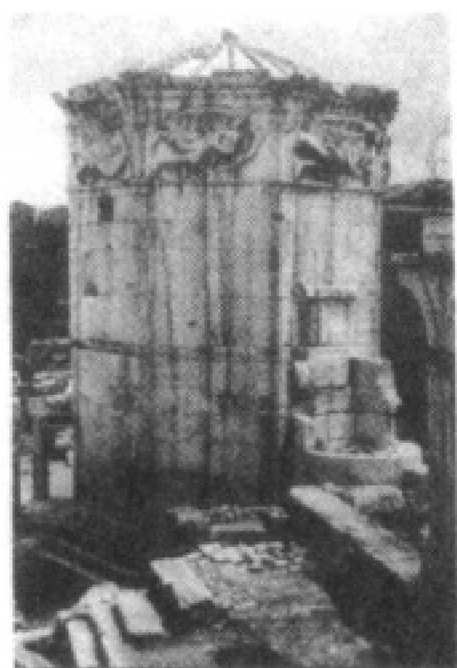
希腊化时期（公元前4—前1世纪）

以雅典为中心希腊本土上的建筑，由于经济的衰落和人才的外流而大减规模，失去风采，但希腊化国家由于亚历山大大帝带来了发达的希腊文化，以及更广大的希腊化市场造成的经济繁荣，到处兴起建筑热潮，建筑的总体规模远远超过以前的任何时期。



米利都议事厅（复原图）　（希腊）前2世纪

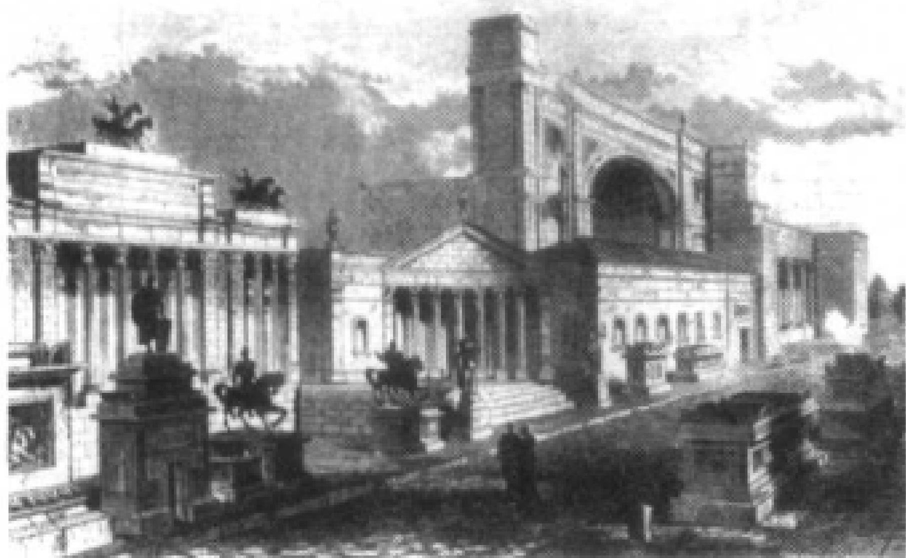
希腊化时期的建筑不再以神庙为中心，改为以广场为中心的实用及公共建筑，如议会堂、图书馆、学校、运动场等。它们遵循城市总体规划和对称流通的原则，建筑体积庞大，装璜华丽，实用性强，适应当世统治者的需要并为其歌功颂德。有不少吸取东方传统，采取院落式布局，凡带柱廊的多用优美卷花的爱奥尼亚柱式，很少再用平板朴素的多利克柱式。米利都城，宙斯祭坛、米利都元老议事厅和雅典风塔等是这一时期具有代表性的建筑。



雅典风塔　（古希腊）前1世纪

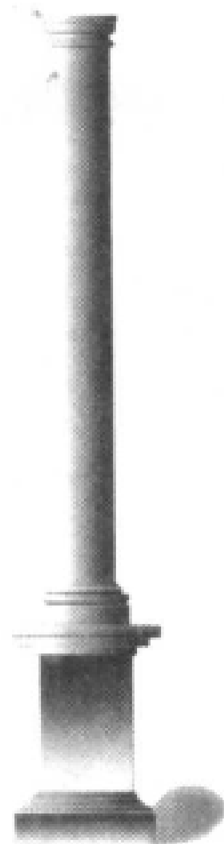
【古罗马建筑】

王政时期（公元前8世纪—前5世纪）　相传罗慕洛与其弟瑞穆斯二人于公元前753年建立罗马城。罗马人以此年为罗马史的元年。罗马的历史也便以此年正式算起。相传罗慕洛兄弟发生矛盾，哥哥罗慕洛杀死了弟弟瑞穆斯，自立为王，成为罗马史上第一个王，自此至公元前509年正式建立共和国家的二百五十年间，共传七代王位，历史上称此建国前的时期为王政时期。



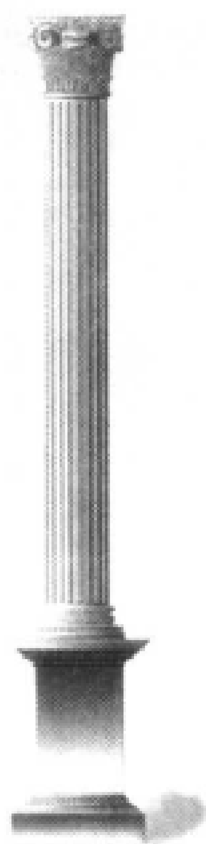
这幅古罗马建筑的复原图，从一个侧面向我们展示了当时的建筑风格。

王政时期的罗马城地域很小，文明程度远不及北方的埃特鲁里亚地区，此时埃特鲁里亚的文化及其美术，都处于领先地位，包括罗马王位，在王政后期也被生活在埃特鲁斯里亚地区的埃特鲁斯坎人所夺取。留存至今的王政时期美术遗存，多数为埃特鲁斯坎人所创造，大部分分布在埃特鲁里亚（今以托斯卡纳地区为主，包括翁布里亚及拉齐奥北部地区），故此时期又称“埃特鲁斯里亚时期”。



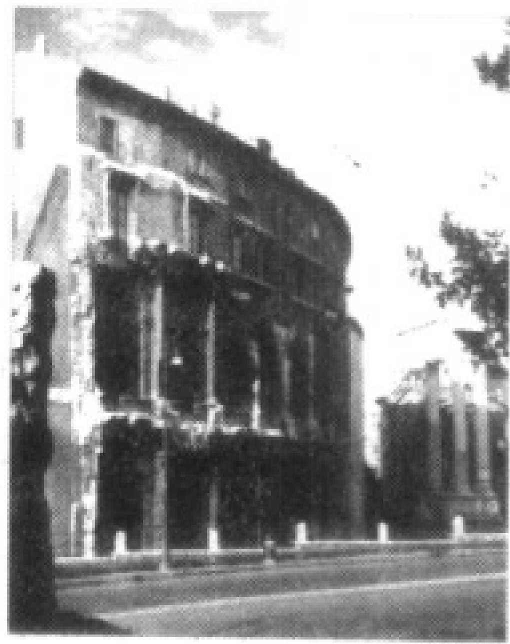
塔斯干柱式是以多利克柱式和埃特鲁里亚人的建筑传统为基础创造出来的。在西方古典柱式中，它的艺术处理最简单，比例最粗壮，也显得最稳重。

埃特鲁斯坎人从东方西亚带来了先进的农业、手工业以及与拉丁人不同的民族语言文字（自右向左书写），使他们成为半岛上惟一能与近邻希腊竞争的对手。埃特鲁斯坎人还很开明，善于吸收，发扬了



混合柱式是爱奥尼亚柱式与科林斯柱式的结合。它的柱头上爱奥尼亚柱式的涡卷，也有科林斯柱式的毛莨叶装饰；柱身、柱础和基座的比例则和科林斯柱式相同。

腓尼基人善经商的特性，从希腊购进许多工艺品，从希腊雕刻及陶画中吸收大量艺术养料，包括希腊的许多神祇都被他们接受下来，如阿波罗（太阳神）、阿耳忒弥斯（月亮神）等，同时又在美术创造过程中保持了自己民族朴实敦厚的特点。



罗马的马采鲁斯剧场（约公元前11）可容纳13000余人。它将观众席架在高大的拱券上，其平面呈半圆形，舞台则为矩形。

王政时期的埃特鲁里亚建筑吸收了地中海几大文明的特长，并有所改进综合，此时期的建筑有如下几个特点：

1. 受西亚两河的台庙式结构影响，每座建筑物的台基都很高，给人以庄严雄伟之感。

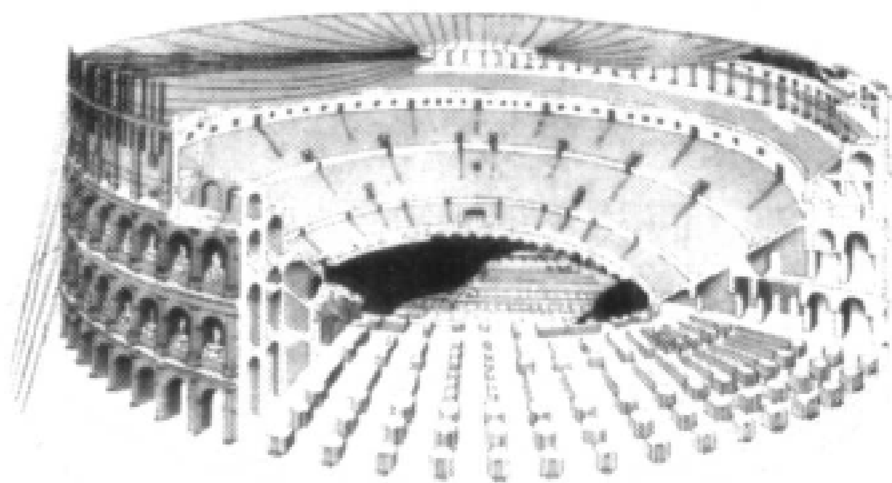
2. 吸收了希腊神庙式结构的优点，用柱廊美化建筑物的门面外表，柱头多依希腊多利克式加以改造变化，既单纯朴素，又美观挺然。有的建筑物柱廊上方还有泥塑彩绘，更显得美丽鲜艳。

3. 有的建筑采用集合式，高低穿插，富有变化，布局合理，多样统一，克服了两河台庙与希腊神庙的单调感。

4. 在城门、桥梁及其他各式建筑中，最先广泛运用拱券式结构，即半圆形或弧形上檐，用以减轻上方的重量压力。尤其在大跨度门庭厅室中大胆运用拱券式，为后来各式大型罗马建筑解决了一大疑难问题，提供了科学与实践依据。

共和时期（公元前5世纪—公元前1世纪）　建筑是一种既需要财力物力支持、又与实用科学紧密结合的艺术种类，没有雄厚的实力便不会有发达的建筑艺术。古代罗马是世界历史上少有的强大国家，因此，建筑便成了罗马艺术中取得成就最大的种类，而不像希腊那样以雕刻作为美术的最高代表。

共和时期的建筑仅可算作基建阶段，到帝国时期才达到成熟和繁荣时代。希腊建筑主导方向是从信仰出发，为开展各式神灵祭祀活动把最高技术和大量物力投入到神庙建筑上。罗马建筑与希腊不同，从共和时期起便是跟随着经济发展与国力增强的步伐，走在一条与现实生活结合在一起的实用性轨道中，花大力量营造各种公共建筑。共和时期的罗马建筑在几个方面都有经验积累和技术改造：



在罗马大角斗场的外围墙壁上，底层的壁柱用多利克式以取其粗壮有力之势，第二层的壁柱用爱奥尼亚式，最上面一层则是最为轻巧的科林斯式。贵族、骑士、平民的坐席被严格分开。表演区比前排的贵族看席低5米，奴隶在这里或斗兽或相互角斗。注进水后表演区还可以表演水战。

①对希腊三柱式的改造。罗马在借鉴希腊柱式建筑中，对三种典型的希腊柱式略加改造，比如希腊的多利克式圆柱没有柱础，柱身短粗有凹槽，而罗马的多利克式圆柱下方增加了柱础，上方柱头多加几条横格，柱身有的没有凹槽。爱奥尼亚柱式和科林斯柱式，除柱头部分多加了些花纹，没有太大改造。

②广泛推行拱券技术。拱券技术不是罗马人的发明，古埃及和西亚巴比伦文明中已有运用，但罗马人把它广泛推行到各种实用性建筑中，如桥梁、城门、陵墓、水渠等，尤其运用于大型楼房，既因门窗的拱券弧线而给建筑物带来美观，也能解决大型空间厅室，比如议会大厅及剧场等，都因此拱券技术的采用而加大跨度。

③拱券式与希腊柱式的结合。希腊圆柱是直接顶住上方的直线横梁，而拱券技术多运用建筑墙面的上檐门窗横梁等，使之由直线改为上弧线或半圆线。罗马时代进一步将希腊壁柱直接顶支上沿的拱券弧线横梁，形成一种更坚固而又更美观的“券柱式”。

④天然混凝土的使用。几千年前，两河文明中的台神是夯过的土堆外砌生砖土坯，埃及的金字塔及神庙所用方整的巨石块，中间缝隙几乎不再添加什么，到希腊神庙的各式石质建筑，在石缝间添加石灰做粘合剂。而共和时期的罗马，开始试将火山灰、石灰及碎砂石这几类天然材料合到一起，制成天然混凝土。



罗马大道起点之列柱　（罗马）前1世纪

下边简述共和时期罗马建筑的几种类型：

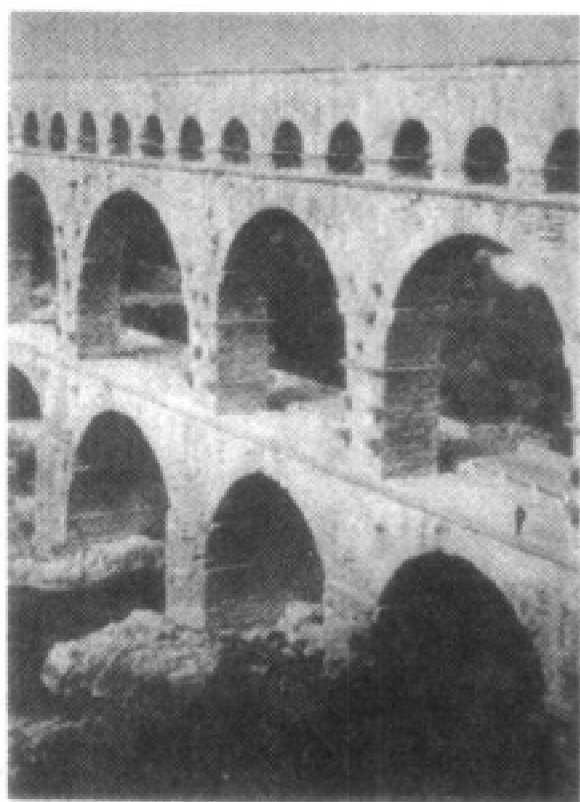
神庙　罗马的神庙建筑远不及希腊那样名目繁多，留存至今的遗址也寥寥无几。先是在埃特鲁斯坎人带领下向希腊人学习，建起小型神庙。共和时期由于民族的融合及希腊化对罗马的影响，罗马的神庙也外加柱廊，内有神殿，成为长方形。共和后期形成了罗马人自己的神庙样式，这就是圆形神庙。留存至今较完整的蒂沃利神庙建在公元前1世纪，是罗马风格神庙建筑的典型，它精致小巧，规模不大，无法与希腊神庙建筑媲美。

广场　西方以广场为中心的现代城市规划，最早起源于希腊化时期和罗马共和时期。广场是一座城市的交通枢纽和活动中心，一市的建筑精华，比如国王宫殿、政府大厦、剧场、神庙等大多汇聚到广场周围，使之形成这座城市的心脏。公元前2世纪的罗马，以罗曼奴姆广场为中心，临近帝国时期，又以此扩张成为恺撒广场。广场中央是青铜恺撒骑马像。

剧场　罗马共和时期的早期，也学希腊，将露天剧场建于山脚下，呈圆形。随着城市的发展，拱券技术及混凝土的推广应用，共和晚期的剧场已建到城市闹区，成为正式的楼房建筑物。尤其舞台与化装室扩充成为多层建筑。随罗马领土的扩大，被征服的各行省也建起不同形式的剧场建筑。

住宅　西方的楼房型城市民用住宅建筑，与东方（以中国为主）的平房四合院型民用住宅建筑形成对比，是两种完全不同类型的住宅，给居住提供的生活方式也不同。西方自希腊化和罗马共和时期，便有了楼房型民用住宅建筑，它们多建在城市道路两旁，按统一规划分布。除大型多层公寓住宅外，奴隶主贵族住宅以及权力阶级的别墅，多为二至三层小型楼房，设计考究，带有庭院，室内有地板、雕像、壁画等。

水渠　主要是把水源地之水引入城市



加尔水道桥　（罗马）前1世纪

供市民生活所用，也有的水渠用于农业灌溉。公元前4世纪时罗马已有凹槽水渠，建于公元前2世纪的马尔凯（Marcia）水渠，是古罗马最长的，计80多公里，其中有10公里是架在系列拱券桥上。

国道　共和时期始建的罗马国道，经过八百多年的修缮，以首都罗马城为核心，把横跨欧亚非的大罗马连成一体，形成一个统一的网络，构成后来罗马帝国的大动脉。“条条道路通罗马”的谚语，恰当地形容了这条国道公路的庞大和完整。著名的国道有：阿庇亚国道（前4世纪），通亚得里亚海，是罗马第一条国道；瓦莱里亚国道（前2世纪），横穿意大利半岛；拉丁国道（前2世纪），在意大利半岛南部；爱纳格提国道（前2世纪），通小亚细亚。在所有罗马国道的起点修建了相当气魄的列柱。

帝国时期（公元前1世纪—公元5世纪）　建筑是古代罗马最辉煌的美术门类，在世界建筑史中也占有最耀眼的一页。它对人类的最大贡献便是把以前各文明古国以宗教信仰为主的建筑路线校正到与现实生活密切结合的轨道，走的是一条公共型和实用性道路。历史证明，这是一条对整个人类文明大有裨益的康庄大道。

古代罗马的建筑类型，有一部分在共和时期已初步定型，并形成一定规模，到帝国时期又增添一些建筑。国力的强盛促进了所有建筑类型都向豪华庞大方向发展，帝国前期，罗马建筑达到了登峰造极的地步。

帝国时期的罗马建筑可分为六类：

①民用性建筑

这是对国家经济发展和广大民众实际生活最有促进作用、联系最密切的建筑类型。罗马的强大由各种因素促成，公用建筑中的民用建筑对生产力的发展贡献最大，其中作为水渠组成部分的水道桥对城市民众用水和农业灌溉起了不可估量的作用。当时罗马城便有11条水道桥供水。

加尔水道桥架设在法国加尔河上，因通往尼姆城，又称“尼姆桥”，有的合称“加尔·尼姆桥”。此桥全长40公里，现仅存河上270米一段，最高处49米，计有三层，全为拱券形桥洞。第一层桥面很宽，是人行车马桥，第二层托着第三层，第三层是全封闭凹槽水道桥。这座水道桥宏伟壮观、结构匀称，那大小系列拱券式桥洞连成一体，如一位美女横卧加尔河上，为世人提供着无声的乐曲和悦目的身姿。

在西班牙、北非等当年罗马帝国各行省属地，也留有一些同类造型的水道桥遗存。

公路，尤其大型国道，对交通、商业和军事等，起了同样不可缺少的联络作用。广场，为城市民众聚会，开展各项纪念活动，提供了充足的场所，广场也是城市交通的枢纽。

图拉真广场　是罗马所有广场中最宏大、最有代表性的广场，建于图拉真皇帝在位的公元2世纪初，建筑面积达一万多平方米，广场正中是图拉真青铜骑马像，两侧为半圆形敞廊，广场前立有凯旋门做

入口，后有长方形会堂做出口，再后是一小院，小院内立有图拉真纪念柱，小院之后又是一个围廊式小广场，小广场正中是图拉真纪念堂，实质是一种与希腊神庙无异的庙宇，可见当时罗马人对图拉真皇帝尊崇到了何等地步。

在建造图拉真广场之前，为帝国的第一代皇帝——奥古斯都·屋大维设计建造的“奥古斯都广场”也十分可观。

②娱乐性建筑

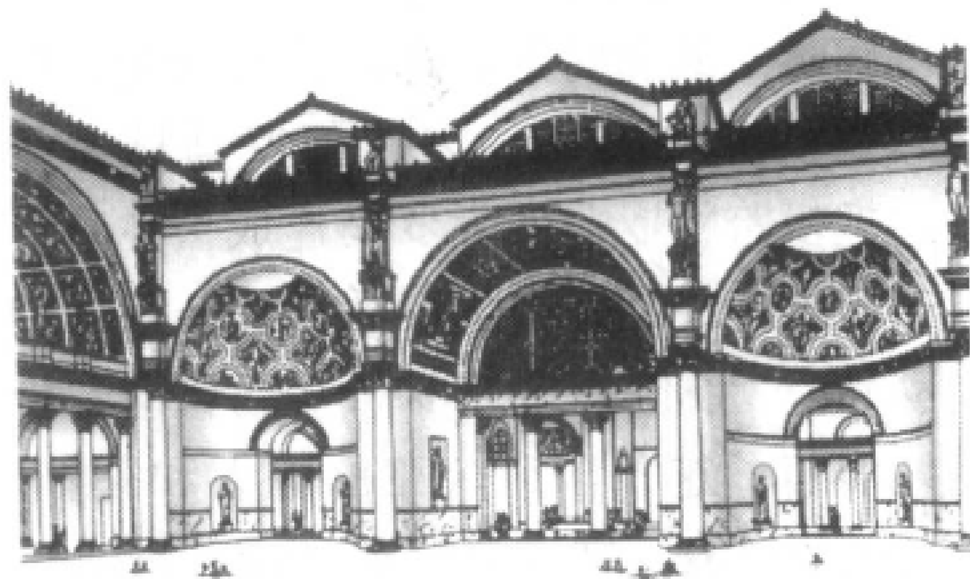
这类建筑虽然有很大的实用性和公用性，但基本属于贵族型和消遣性的，与生产生活没有直接联系，主要从事文化娱乐活动，参加者多为权贵阶层和上层市民。也许正因为如此，其建筑规模之宏大、造型设计之精美，都超过民用性建筑。典型而富有代表性的是至今保存完好的罗马克里西姆角斗场。

克里西姆角斗场　一般称“罗马大角斗场”，又因当年以斗兽为主，又常称“罗马斗兽场”。这座椭圆形角斗场比现在大型体育场工程规模及其造价可能大许多倍。这座角斗场有 80 个拱形门，半边三层，半边四层，计有 60 排座位，可容纳近六万名观众，分五个区各通向出入口。除中心表演场，斜坡座位之下辟有许多休息室、排练厅、餐厅等。中心表演场是个 86×54 平方米的椭圆形高台，台板下有地道直通外边，角斗士和表演野兽经过地道直达中心台板下，等待出场，一旦给予信号，便经由斜坡道和阶梯走上表演台。这座宏伟的大角斗场，除第四层外，下三层的拱门间是三种不同样式的壁柱，第一层为多利克式，第二层为爱奥尼亚式，第三层为科林斯式。

据传，这座角斗场当年可能有一个大顶盖，是用绳子连接起来，覆加帆布做成。若果如此，该角斗场便成了一个相当于现代体育馆那样的室内建筑物，那将是迄今人类历史上最大的“体育馆”。

现在法国、突尼斯、巴尔干半岛等地，也都保留有较完整的角斗场，基本与罗马大角斗场相仿，只是稍小些，但也均可容纳万人以上的观众。

卡拉卡拉浴场　建于公元 3 世纪初的这个大浴场，以当时在位的罗马皇帝卡拉卡拉命名。该浴场体现了古代罗马奴隶主阶级的生活方式和娱乐方式。整个浴场是一座含有冷、温、热、蒸四池的大建筑群，另附有赌场、按摩室、小角斗场、娱乐厅、表演台等。浴场同时可容纳近二千人。浴场建筑外还有花园、草坪、露天游泳池等，可算是一个集卫生保健、休息疗养、运动娱乐于一体的综合性建筑场所。



浴场

戴克里先浴场是与卡拉卡拉浴场同类的大型公共娱乐性建筑，并比卡拉卡拉浴场保存相对完好，其温水池至文艺复兴时代虽已不可使用，但仍完整。在罗马教皇的旨令下，米开朗基罗将其设计改建成一座教堂。

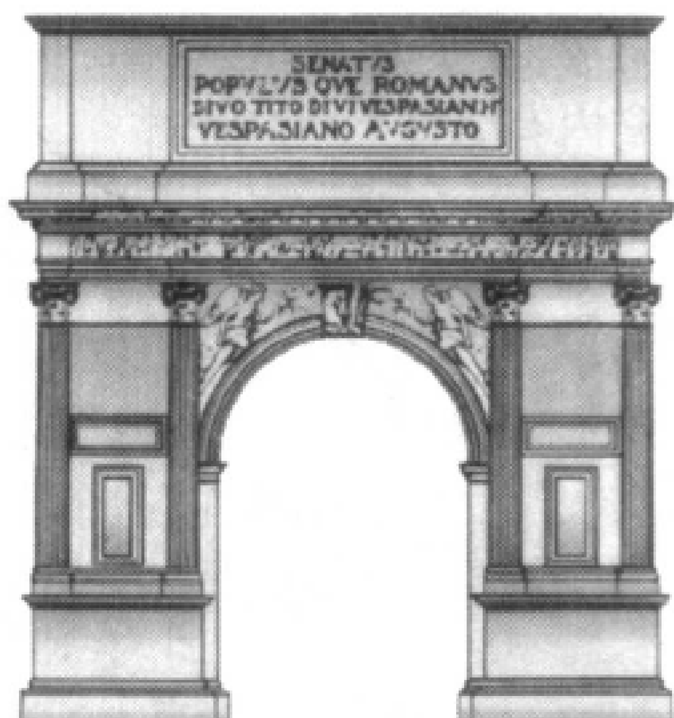
剧场　这也是一种奴隶主贵族的娱乐性建筑。共和时期尚有希腊露天剧场的影迹，帝国时期的剧场已有了罗马自己的风格，观众席呈大半圆形，外有圆形高墙，舞台与化装室连体建成高楼。

著名的剧场有：建于帝国初年的意大利半岛之马尔塞鲁斯剧场，法国南部的奥

兰杰斯剧场等。帝国时期的剧场与角斗场常常通用，因为罗马不像希腊那样有着十分完整的悲喜剧作家及演出队伍，罗马人也不像希腊人那样浪漫而富于幻想，他们的情节性戏剧表演常常伴以角斗，用以表现力量和威风。

③纪念性建筑

罗马建筑不仅有实用型，更有歌颂型的。建筑不能如雕刻绘画那样用形象来直接美化帝王武功伟业，但可以用纪念性建筑来真正为统治者树碑立传。这种纪念性并没有日常使用价值，仅是为了表记某个皇帝一生的功绩，或纪念某次大型战役取得的胜利。比如凯旋门、纪念柱等，均为帝国时期兴起的新型纪念性建筑。凯旋门一般为拱门形式，多建在军队胜利归来的必经之道，或为举行凯旋仪式而建在某个城市的广场中心。



凯旋门

提图斯凯旋门　是现存罗马凯旋门最早的一座，建于公元 81 年，是为镇压犹太人起义，攻占耶路撒冷城而建。该门 14 米高，基本呈正方形，一个拱形门洞，前后各四根爱奥尼亚式壁柱，上方女儿墙有表记提图斯皇帝的名字，门洞内壁有表现征服耶路撒冷的浮雕，女儿墙檐下是祭神行列浮雕。整座凯旋门单纯庄重，稳定威严。

塞维鲁凯旋门　建于公元 203 年，是为纪念战胜小亚细亚之帕提亚人而建，以在位皇帝塞维鲁命名。该门高 25 米，三个拱门，中门大，两侧小，四根复合柱体装饰，拱门上方有浮雕。由于装饰过多，显得拥挤失调。



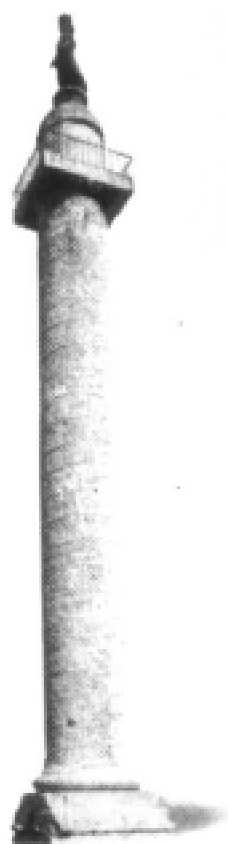
泰塔斯凯旋门

君士坦丁凯旋门　建于公元 315 年，是现存三座古罗马凯旋门中建筑时间最晚、最华丽的一座。该门高 21 米、阔 25.7 米、厚 7.4 米，比起塞维鲁凯旋门来结构和谐、丰富而统一。这座凯旋门全身布满歌颂君士坦丁皇帝的浮雕与立雕，与其说是一座建筑，不如说是一座以建筑为依托的雕刻群，是一组建筑与雕刻的综合体。



这是两座保存至今的较早的古罗马神庙，它们均建于公元前 1 世纪左右。圆形建筑为赫克勒斯胜利神庙，右侧方形的一座为命运女神庙。

图拉真纪念柱　建于公元2世纪初年，立于罗马城内，为纪念战胜达契亚人而建，高38米，顶端为图拉真皇帝镀金铜像。环绕柱身23圈的螺旋形浮雕饰带长达二百多米，歌颂图拉真率军作战场面及一生的功绩。

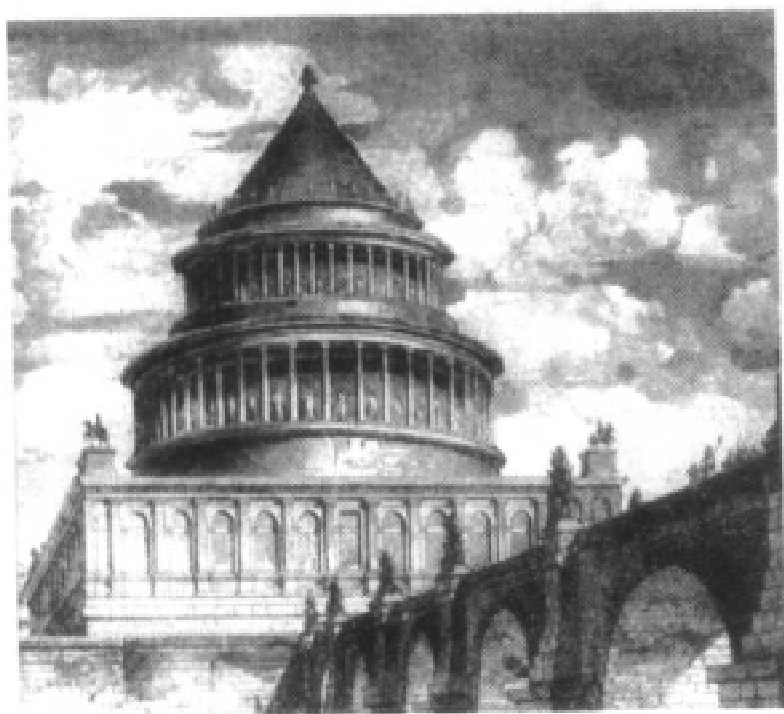


图拉真纪功柱

另一奥里略纪念柱，与图拉真纪念柱各个方面都很相似，是2世纪末为歌颂奥里略皇帝而建。

④宗教性建筑

帝国时期的宗教性建筑仍然主要是神庙，只是到帝国晚期基督教合法化，才出现正式的基督教堂。神庙样式分两类：一类是共和时期便形成的具有罗马风格的圆形神庙，另一类仍是受希腊神庙影响的长方形柱廊式神庙。



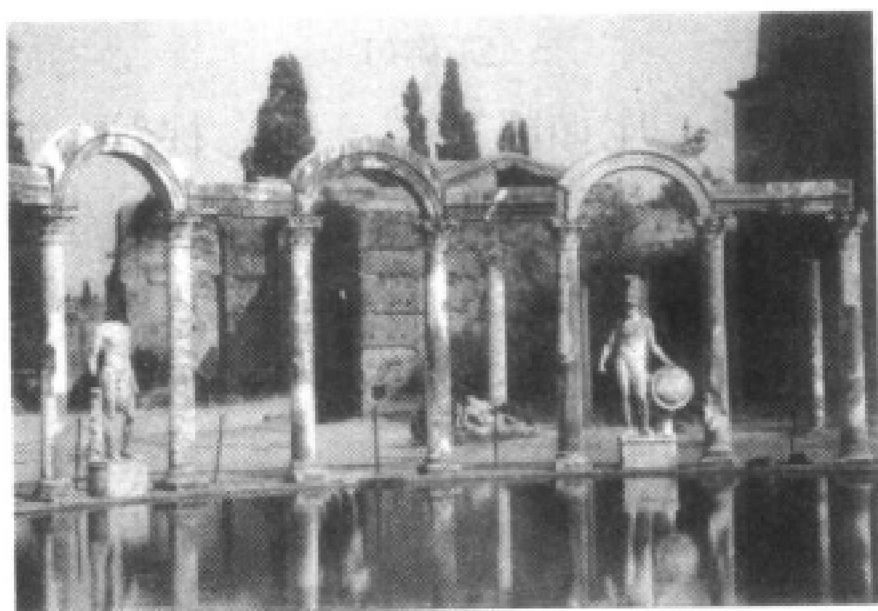
古罗马神庙复原想像图

⑤奢侈性建筑

专为权贵阶级享用的一切，都要超过公共民用的价值多少倍，建筑是最具典型性、最具奢侈性的。国王办公居住的宫殿、休假用的别墅、死后存放棺木的陵墓，都十分豪华。罗马帝国如此强大，皇帝具有至高无上的权威，其宫殿、别墅和陵墓怎能不具有同格的水准？当然是最奢侈而豪华无比的。下边举几个例子：

巴拉丁宫　从帝国第一位元首——奥古斯都·屋大维起，在罗马城内巴拉丁山冈建立的宫殿，如一座压缩了的小型城市，有朝政厅、议事厅、寝宫、神庙、后花园等。室内地面为马赛克，墙面有壁画，壁龛内有雕像。





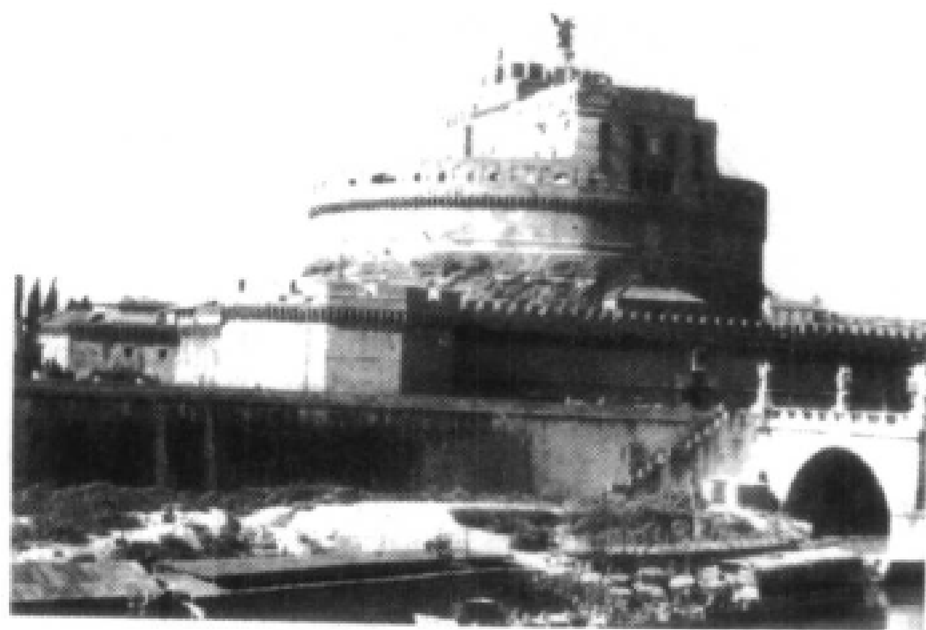
哈德良行宫

尼禄金殿　建于公元1世纪，比巴拉丁宫规模更大、设备更齐全，是一座花圃式宫殿，宫殿内部装饰用了许多黄金，十分奢侈豪华。

哈德良别墅　公元2世纪初为哈德良皇帝建造的行宫，皇帝亲自参与设计，是一座类似中国的颐和园、圆明园那样的、

有山有水有花园的园林式建筑。

哈德良陵墓　建于公元135年，是古罗马陵墓中最雄伟宏大的一座，基座呈正方形，每边90米长，高23米，基座之上是圆形陵墓，墓顶又有一方锥形小塔，塔顶端立有哈德良骑马青铜像。墓内有存放皇帝石棺的秘室。远观此座陵墓，不仅雄伟壮观，且给人以神圣永恒之感。



哈德良陵墓　（罗马）2世纪

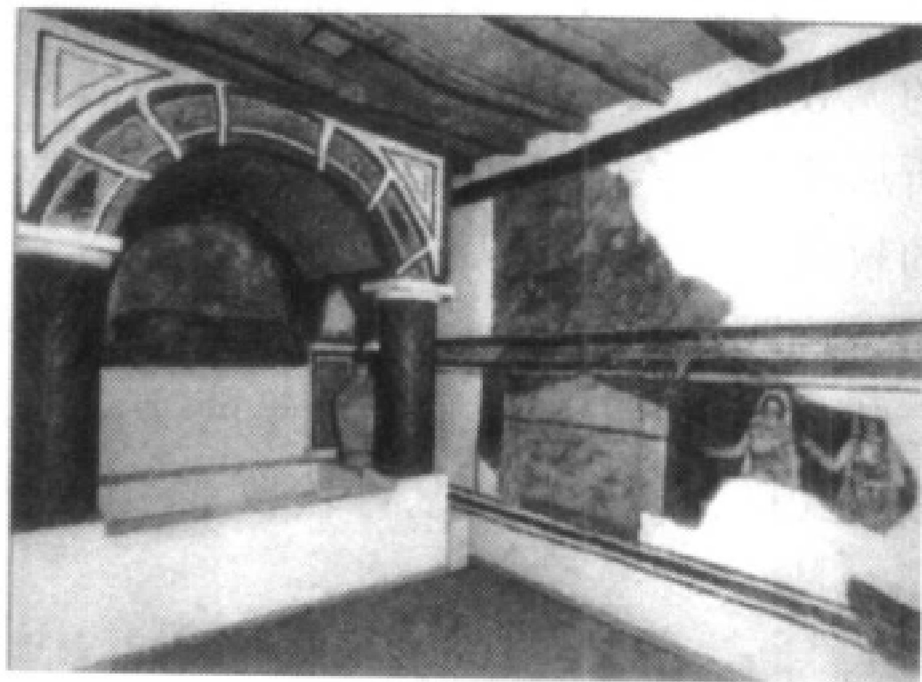
⑥军事性建筑

古代罗马是一个军事性奴隶制国家。千余年的罗马史一直伴随着军事征战，为军事服务和适应战争条件的建筑，理所当然的比其他国家更胜一筹，这便是著名“罗马城堡”的起因。这种堡垒式建筑物主要是由于公元3世纪罗马帝国末期，政局不稳，蛮族入侵，战场败局屡屡出现，为了防御和固守城池阵地，在城门两侧建造高出一截的堡垒，称为“城堡”。比如公元3世纪末建造的罗马城墙，19公里长，18米高，1.2米厚，计有18座城门，每座城门上方两侧各有一座圆形堡垒——城堡，有小窗孔可环视四周。著名的“罗马城堡”即自此时起流行欧洲。

后来，这种厚墙小窗高出城墙的堡垒式建筑，发展到独立的山头堡垒、高级宫殿或别墅等。建于公元300年的戴克里先宫便是典型一例，它建于巴尔干半岛上的斯普利特港海边，是一座堡垒式海滨别墅。

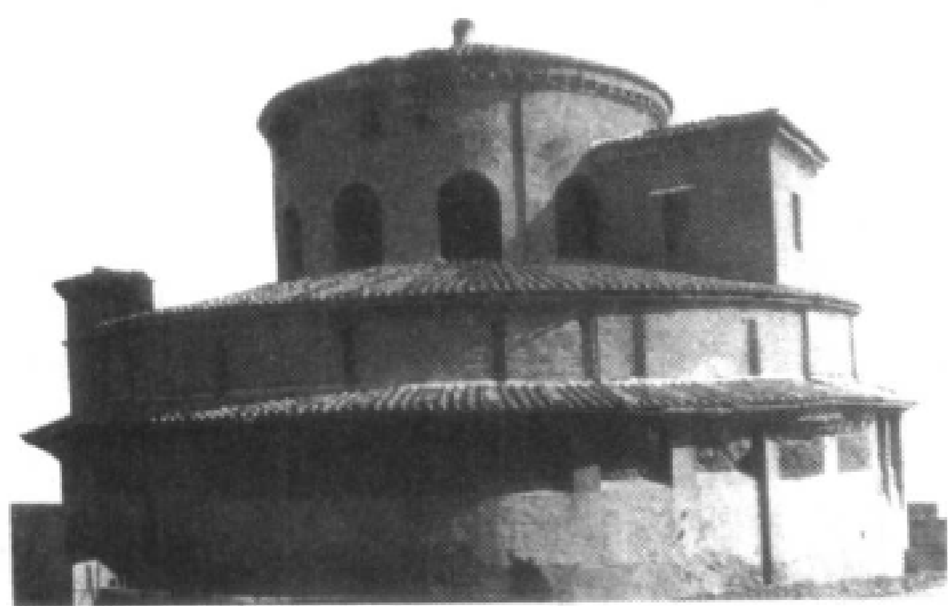
【中世纪建筑】

早期基督教建筑　基督教虽然来源于古代的各类神话传说，并于公元1世纪初正式形成，但形成后一直处于秘密活动的地下传播状态。早期基督教徒秘密活动的场所真的就是在地下，一般称作“地下墓室”，它既是埋葬教徒的基地，也是礼拜与聚会的场所。这种地下墓室被称作“卡塔孔堡”（Camacomb）式，多为长形，规模很大，有的延伸数公里，内壁修饰十分简陋，墙上或顶棚绘些很粗糙的壁画。祭坛附近有些灰泥浮雕，壁画与浮雕的内容当然来源于正在形成完善之中的《圣经》，但很少有具体情节，多为寓意象征手法，造型动态单调划一，较少有古希腊人体雕刻那般丰富生动的造型。



这是早期基督教一处地下秘密石窟的内景，其四壁曾绘有壁画。因受当时政府的迫害，这些壁画的内容多象征着悲痛和苦难，耶稣也多为人间苦难预言者的形象。

由于早期基督教还没有被统治者所接受，更多代表了穷苦人的利益，耶稣还是苦难民众的代言人，是带领民众走向幸福未来的象征。此时的美术多以象征性手法来表达基督教教义。壁画中的耶稣十分亲切，被描绘成牧羊人，而民众被画成他的羔羊，其他也多用某物来象征基督教中的某个教义，比如：葡萄藤代表基督教，船

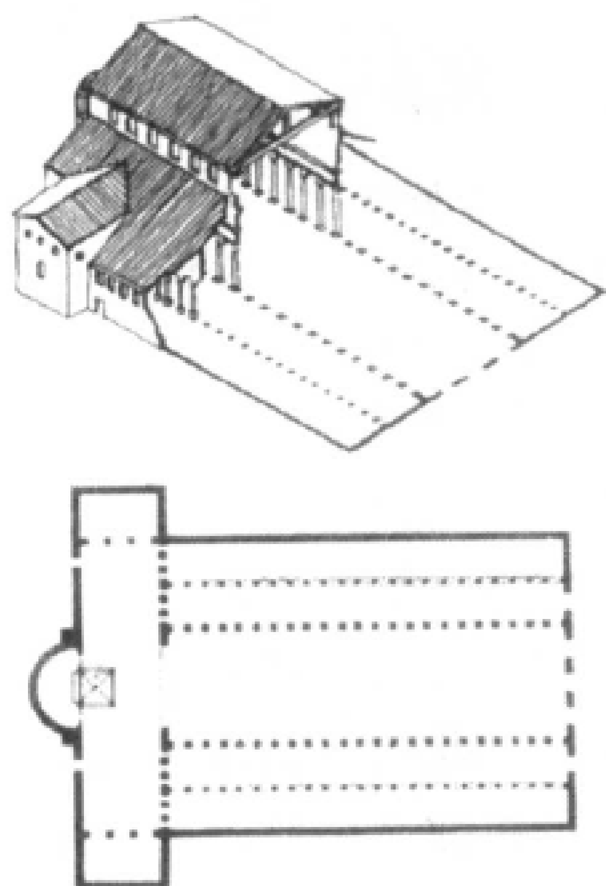


圣康斯坦察教堂（337～350）是君士坦丁大帝为女儿康斯坦西亚建的教堂。它的造型为早期基督教堂的另一种重要形制——圆型，但其隆起且层层内收的外墙已经具有了罗马式教堂的影子。

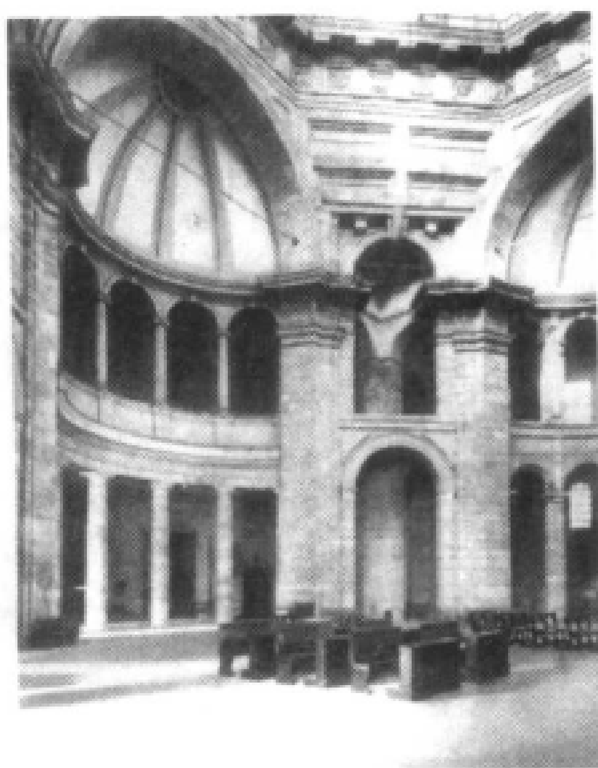
代表教会，孔雀象征永恒，鸽子代表心灵，鸠鸟代表圣灵等等。

4世纪起，基督教逐渐由秘密到公开，并很快取得了合法地位，成了罗马的国教，成了罗马帝国维持统治的精神依靠力量。在统治者的支持下，不惜人力物力财力，在各城镇乃至乡村，建起了大大小小的无数教堂。于是，基督教教徒的活动场所从埋葬尸体的地下墓室升迁至地上神圣的教堂。

从罗马帝国末期（4世纪）至中世纪上叶（10世纪前）的数百年间所建起的教堂式样，属于早期基督教教堂，被称作"巴西利卡式"（Basilica），它是在古代希腊神庙的基础上形成的一种长方形建筑，外观较为简朴，但内部修饰得愈来愈华美，建筑外配有古希腊爱奥尼亚式或科林斯式石柱，屋顶为三角形木结构，内部有三条长廊，中间一条长廊最宽大，左右边廊上方的天窗为中间长廊及整个大厅带来天堂般的光明。教堂的内墙壁修饰得愈来愈华丽，墙壁底部多是各色磨光的大理石，上方有的还有各类彩石片或彩色小瓷砖组合成的马赛克镶嵌画面，窗格中也由彩色玻璃组合成图案。



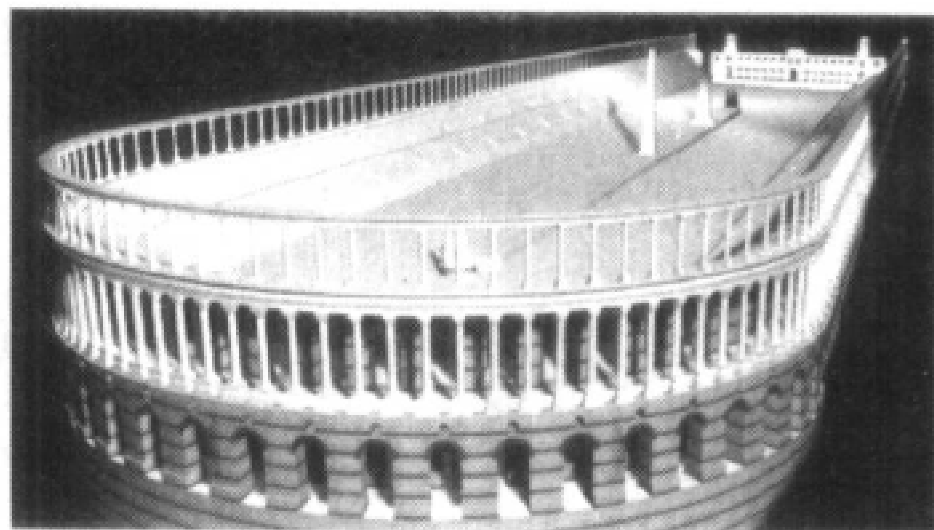
巴西利卡式教堂剖面（上）、平面（下）
4世纪—10世纪



米兰圣劳伦佐教堂（约370）初建时的风格虽然在16世纪有所改变，但它仍然具有早期基督教建筑的典型特点：长方形平面、林桁架屋顶、侧回廊、柱廊、高侧窗等。16根大理石柱子形成了教堂的前柱廊，柱头是从罗马帝国末期的某座建筑上直接搬用的。教堂内部的庭院中央有君士坦丁皇帝的青铜雕像。

巴西利卡式教堂是基督教早期教堂的建筑式样，也是后来各式基督教建筑的母体。随着宗教思想的演化和建筑技术的进展，到中世纪下叶（10世纪以后），巴西利卡式渐渐被罗马式以及更晚些的哥特式教堂所取代。

拜占庭建筑 公元330年，罗马皇帝君士坦丁把首都迁至拜占庭，并将其改名为"君士坦丁堡"。公元395年，罗马帝国分裂为东、西两部分。东罗马帝国定都

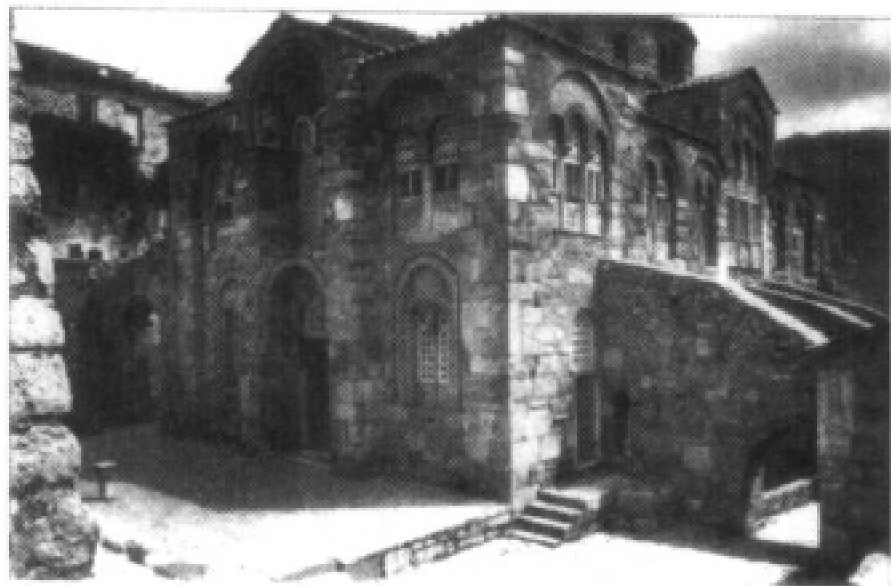


竞技场复原模型

君士坦丁堡，它以巴尔干半岛和小亚细亚为中心，以东正教为"国教"，领土横跨欧亚非三大洲，史称"拜占庭帝国"。拜占庭建筑大体上可分为三个发展阶段。

公元4～6世纪是拜占庭建筑走向繁荣的时期。其主要的建筑活动是以罗马城为样板兴建了君士坦丁堡。其间，东正教的教堂则越盖越大，越盖越华丽，最后终于发展成君士坦丁堡圣索非亚大教堂那样宏大的规模。

公元7～12世纪，由于外敌相继入侵，拜占庭帝国的国土日渐缩小，国力不济，建筑活动减少，建筑规模也缩小了，于是教堂开始向高处发展，小穹顶群代替了大穹顶，但装饰却更加华丽。公元10世纪末，东正教传入了俄罗斯，促使俄罗斯逐渐形成了具有自己民族特色的拜占庭建筑。



托曼宁教堂

公元13世纪后，十字军的数次东征使拜占庭帝国损失巨大，其建筑艺术随之衰败。公元15世纪拜占庭被奥斯曼人所灭。但此后拜占庭艺术继续在希腊及巴尔干半岛和俄罗斯等地流行，对这些地方的宗教建筑仍有很大影响。拜占庭帝国的首都位于欧亚大陆的交界之处，在历史上曾经使用过三个不同的名字："拜占庭"、"君士坦丁堡"和今天的"伊斯坦布尔"。君士坦丁堡是世界上防守最坚固的城市之一，在其漫长的历史中只被攻占过两次。直到现在，它还有不少拜占庭风格建筑遗存。早在196年，君士坦丁堡（当时还叫"拜占庭"）的竞技场便开始建造了，但它



圣维达尔教堂

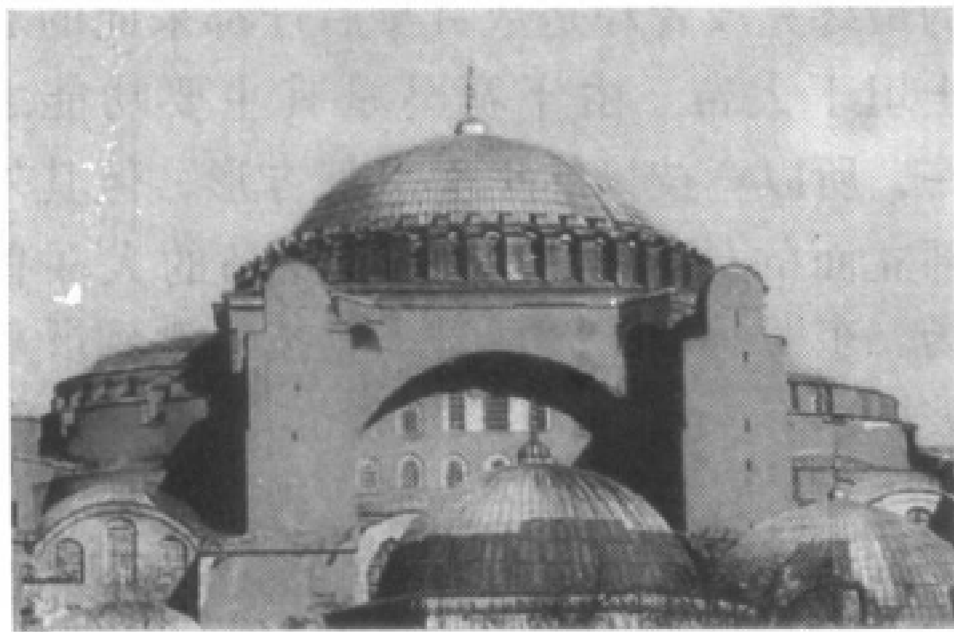
的最终完成者却是数百年后迁都来此的君士坦丁大帝。由于赛马是其主要功能之一，所以竞技场的平面呈长方形，但其外部立面的处理显然参考了罗马的大斗兽场。东罗马帝国灭亡时，竞技场遭到严重破坏。

拜占庭帝国的政体是政教合一的，其艺术服务于教会和皇帝，形式上追求高贵、豪华，内容上强调神性。由于所处地理位置的关系，拜占庭艺术一方面承袭了早期基督教的艺术传统，另一方面又受到东方艺术的影响，喜欢色彩胜于造型，喜欢装饰胜于写实表现。同样，拜占庭建筑在继承古希腊古罗马传统的同时，亦明显融入了东方建筑的风格。一般来说，拜占庭建筑是古西亚的砖石拱券、古希腊的柱

式和古罗马规模宏大的巴西利卡式建筑的综合，特别是在拱券、穹顶方面它的成就尤其可观。此外，用彩色的琉璃砖和面砖来做装饰也是其最显著的特色之一。

教堂建筑是拜占庭建筑艺术的典型代表。与罗马教会势力范围下的西欧教堂不同，拜占庭教堂分为三种形式：巴西利卡式（长方形）、集中式（为圆形或八角形）和十字形（希腊十字形）。这三种形式在结构上都有一个共同点，这就是对穹顶的强调——其屋顶大多为独特的穹窿形，有的是一个大穹窿，有的是一个大穹窿外带几个小穹窿。这些穹窿除了象征着苍天之外，也带有保护和覆盖神圣场所的意义。

叙利亚的托曼宁教堂（约 480 ~ 490）属早期巴西利卡式基督教堂，是世界上保留下来的最早的修道院建筑之一。著名的苦行僧西蒙曾在这里的一根石柱上布道，这座教堂便是为纪念他而建的。它的平面呈十字架形，占地 1000 多平方米，中心为八角形，估计当年上面曾有个木制的穹顶，拜占庭教堂的特点已露端倪。



圣索菲亚大教堂

圣维达尔教堂始建于 526 年，位于意大利中北部的历史文化名城——拉文纳。教堂的墙壁上镶有查士丁尼皇帝和皇后泰奥多拉的形象。画面色调独特，大块的白色、黄褐色、绛红色与小块金色相结合，十分清晰明确。随着观众位置的移动，小块金色常会闪耀发光，画面因此而显是活跃生动。可以说，这是拜占庭镶嵌艺术中最为典型的代表作品。

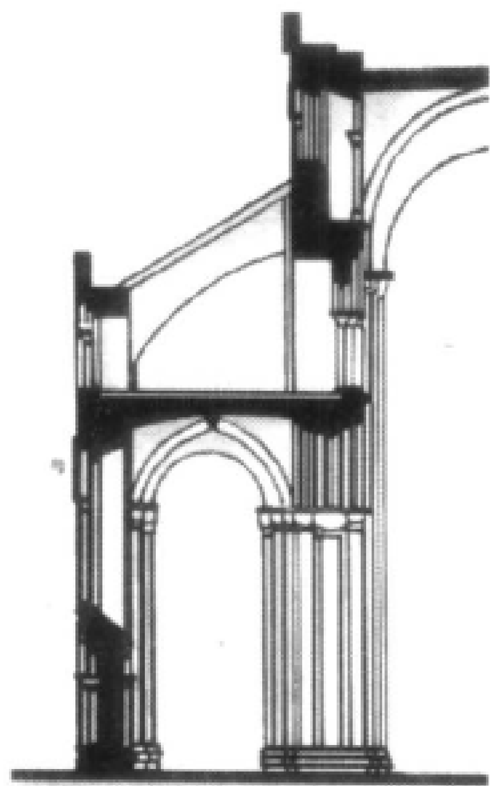


基辅圣索菲亚大教堂

圣索菲亚大教堂（532 ~ 537）是拜占庭建筑最完美的代表和拜占庭文化的象征。其外形上的特点是在方形平台上覆盖圆形穹顶，别具风采的圆顶由两个半球形拱门支撑。教堂主体为长形，体积非常庞大，最大的穹顶直径达 32 米多。奥斯曼帝国时期，大教堂被改建为清真寺，周围矗立起四座高塔。大教堂坐落在正方形墙体上的巨大圆形拱顶，是通过墙体四角石柱之间的拱桥联结来支撑的。这种建筑技术从外观和内部都给人与方圆契合、自然和谐的美感，而且圆顶与方形墙体的联结强度据说也是建筑史上少有的。

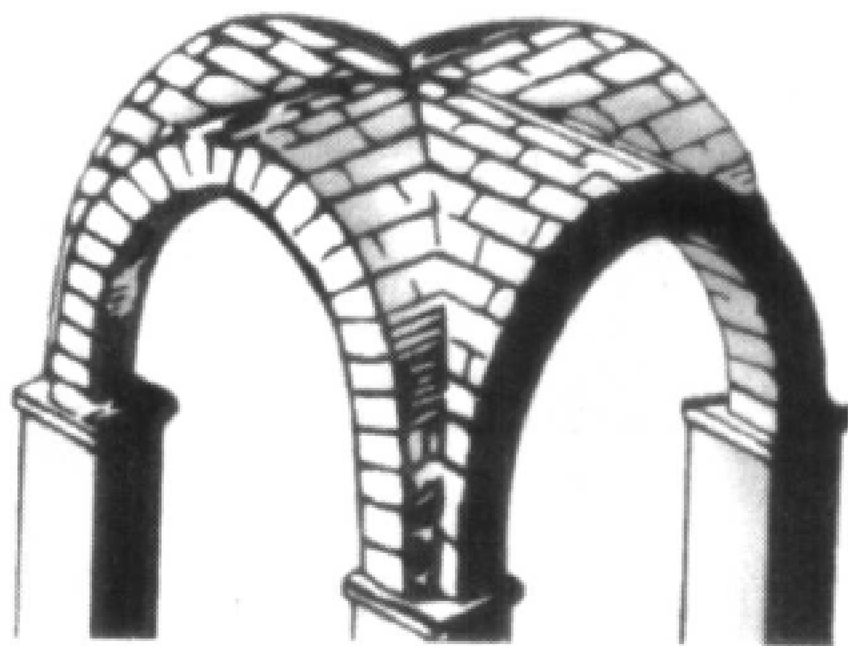
圣索菲亚大教堂的建筑师是来自米利都的伊索多拉斯（Isoduus）和特拉列斯的安提莫斯（Anthemius）。

这两位建筑大师独具匠心，在颜色和内部装饰上大胆创新。他们设计的教堂外部颜色呈暗红色且缺乏修饰，但其内部却十分艳丽。教堂的穹顶和地面都用彩色玻璃镶嵌做装饰，墩子和墙面则用彩色大理石砖和五彩斑斓的马赛克镶嵌画装点铺



罗马式教堂的剖面

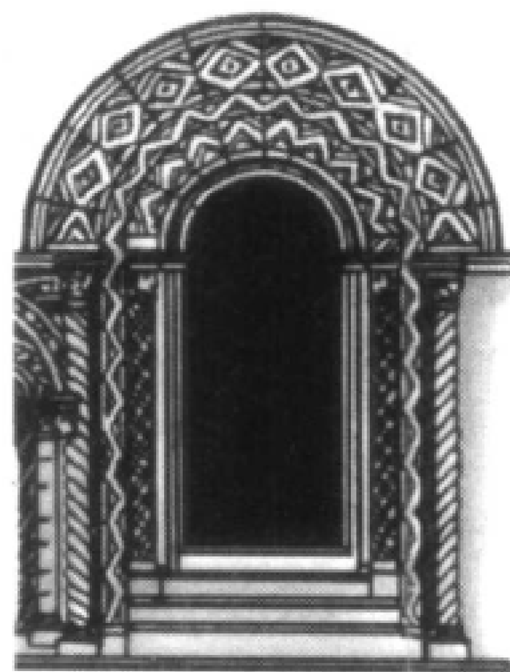
砌。这些装饰多为由白、黑、绿、红等颜色组成的图案，同时衬以金色。其承重柱多是深绿色，柱头一律用白色云石镶着金箔，一些部位的构件还被包上金色的铜箍。在穹顶下40个拱形小天窗射进来的光线中，这一切使得光洁的墙壁表面光影交织，闪烁不定，大大加强了宗教的神秘气氛。



罗马式教堂交叉式拱顶

公元9到12世纪，拜占庭艺术又达到了一个高峰。圣马可教堂就是这个高峰的产物。它的墙壁上铺满了马赛克，圆形天花板是精美的镶嵌画。位于中央祭坛的后面的Palad´oro是这座教堂的"镇堂之宝"。它制作于976年，后经过修补，镶嵌了宝石等，非常漂亮。教堂壁画所表现的故事全出自《圣经》，多为12和13世纪的作品，其众多的人物令人眼花缭乱。从建筑传达的氛围上看，圣马可教堂不像其他基督教堂那样强调超越尘世，倒有一种入世的豪华与热闹。

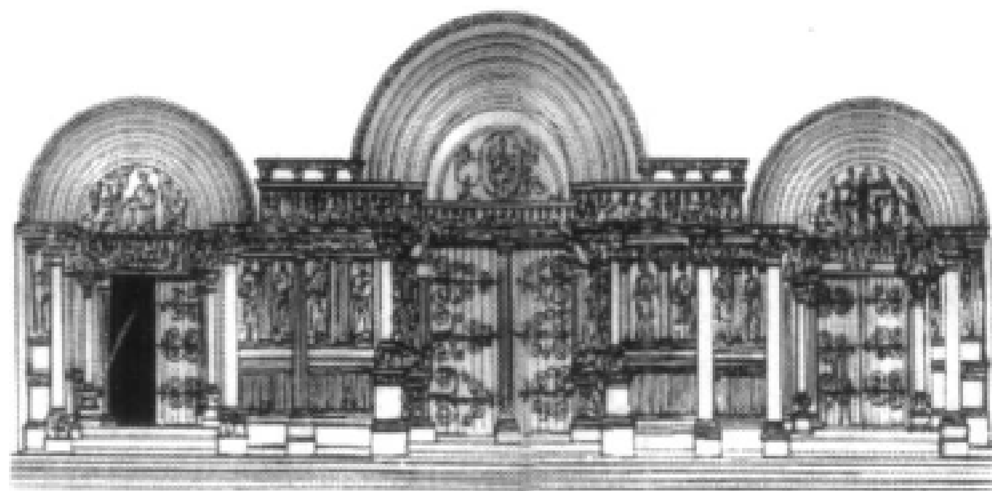
基辅的圣索菲亚大教堂（1017～1037）是基辅公国强盛时期最著名的建筑之一，也是俄罗斯拜占庭风格建筑的重要代表。



罗马式教堂窗户

大教堂由希腊工匠建造。其平面紧凑，近乎长方形。东面有5个半圆形的神坛，外形墙厚窗小。教堂顶部覆盖着拜占庭式的穹顶群。它由一个大穹顶和12个小穹顶构成，象征着耶稣和他的12个弟子。高大的教堂耸立在第聂伯河畔，雄视着整个基辅城。

圣索菲亚大教堂不但外观壮丽，其内部也十分引人注目。它装饰着湿粉画和一些彩色镶嵌画，都是出自当时的著名艺术家之手。



罗马式教堂门廊与柱廊

罗马式建筑　当东罗马帝国千年不绝之时，西罗马帝国灭亡后的欧洲西部却一蹶不振，古罗马的建筑技巧和艺术也失传了。公元9世纪左右，在经历了300多年

的混战后，西欧终于形成了法兰西、意大利、德意志、英格兰、西班牙等十几个民族国家。在此基础上，各民族的文化艺术才逐渐发展起来。

公元 11 ~ 12 世纪，一些有意向古罗马风格靠拢的教堂建筑在这些国家陆续出现了，人们称其为“罗马式建筑”。罗马式建筑并不是古罗马建筑的完全再现，除去使用了许多来自古罗马废墟的建筑材料之外，它们只是广泛采用了古罗马的半圆形拱券结构，在形式上吸收了一些古罗马建筑的艺术因素。罗马式建筑的设计施工大都较为粗糙，除了追求雄伟高大之外，其风格与古罗马建筑的富丽豪华并无多少相似之外。若与同时期的拜占庭建筑相比，罗马式建筑则装饰极少，其朴素拘谨的风格反映出西欧中世纪社会氛围的沉重。

罗马式建筑常以古典柱式作装饰，空间由高大突出的中厅、两个侧厅和横厅组成，彼此由墩柱严格分开。其墙体非常厚实，窗户开得很小，中厅因此显得幽暗而神秘。随着时间的推移，罗马式教堂越盖越高，并以拱顶取代了木屋顶，后来又用骨架券代替了拱顶。

罗马式建筑最重要的特征之一，是对古罗马半圆形拱券结构的广泛应用。它一般是在门窗和拱廊上采用半圆形拱顶，并以一种拱状穹顶和交叉拱顶作为内部支撑。而这些拱顶强有力的外延感往往又被厚实的窗间壁和墙所抑制。罗马式建筑还常采用扶壁和肋骨拱来平衡拱顶的横推力。这些扶壁和肋骨拱在结构与形式上都对后来的建筑影响很大，是哥特式建筑发展的基础。

罗马式建筑的另一个创新是把钟楼塔组合到了教堂建筑中。从这时起，在西方无论市镇还是乡村，钟塔都是当地最显著的建筑。最著名的有如下几座：

杜奈大教堂（德国）在十字形两侧计有四个钟楼，是罗马式教堂建筑中钟楼最多的一个。原设计还有四个，但没有完成，改成了阁楼和唱诗席。教堂主体墙外增建了飞扶壁，已具有了后来哥特式建筑的造型特性。

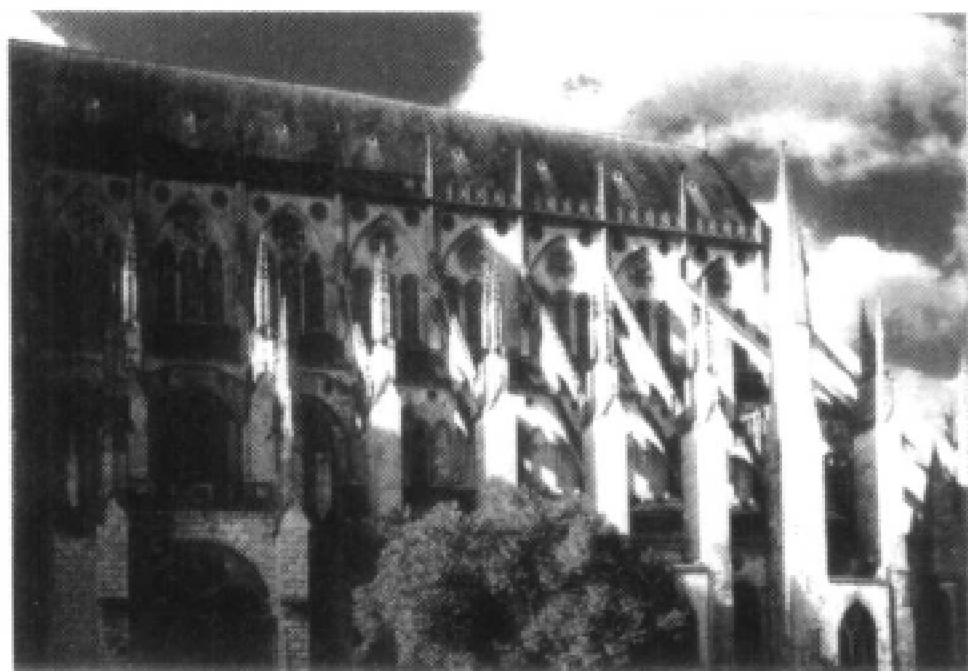
沃尔姆斯教堂（德国）位于德国莱茵河流域，平面呈多角形，是一座比较成熟的罗马式建筑，体现了这类建筑的庄重敦厚。墙上有许多壁龛，与窗户一起被蜿蜒的饰带连在一起。圣坛周围的装饰性浮雕体现了古代民间木雕的特点，有不少民间怪兽。



德国的沃尔姆斯主教堂

圣埃提安教堂（法国）位于法国北部卡昂城内，建于公元 1067—1077 年。由于距意大利较远，受罗马建筑影响较小，具有较浓的地方风格。教堂内大厅为通廊，内屋顶是半圆形六分肋骨拱，比一般罗马式厚重的拱券结构有所改进。教堂外出现了欧洲最初的飞扶壁，用以协助承受拱顶对墙壁的压力。正面有一对高高的钟楼，成为由罗马式往哥特式的过渡形式，13 世纪又增添了塔尖，达到 90 米高度，正面外观已与哥特式建筑无异。

圣塞南教堂（法国）在法国南部的图



圣埃提安教堂

卢兹市区，建于12世纪，是一座形体庞大、布局复杂的建筑，内外均有通廊，东部圣坛为半圆形，外围还有一排放射状祈祷室。十字交叉处的五层塔楼是13世纪补建的，具有哥特式外观，塔楼上端的尖顶是15世纪所加，算是哥特式建筑造型的完成，但主体及内部仍应归为罗马式。



孔波斯特拉的圣雅各主教堂

杜汉姆大教堂（英国）位于英格兰北部边境，始建于11世纪末，总长130米，是英国最大的罗马式教堂。内大厅通廊的拱顶肋架，形成许多X字形，与基督教信仰相吻合，成为罗马式建筑最优美的内厅装饰之一，后来的哥特式建筑有的也沿续了此种形式。

著名的罗马式建筑还有许多，如法国的窝姆教堂、奥斯顿教堂，英国的启楚斯特教堂，德国的施派耶尔教堂，意大利的费拉拉教堂，奥地利的古尔克教堂等。



法国昂古莱姆主教堂（1105～1128）

哥特式建筑 哥特式教堂建筑既有理性与神性的双重因素，又有宗教与世俗的双重精神，所以得到教会与市民的双方支持。12世纪末，先是在法国及北欧各国，接着传至意大利，均先后建起哥特式教堂。

哥特式教堂建筑除了实用角度的庞大体量，用以容纳众多的朝圣信徒，从宗教角度看，其特点可以用光、高、数三个字来概括，可算是哥特式建筑的三大要素。

光，与神灵之光相联系。古代神话中人们普遍信仰太阳神，就是因为人类离不开光明。基督教产生后，上帝取代了太阳神的位置，人类的一切，包括光明，都是上帝赐予的，耶稣头顶的光环是圣灵之光的体现，基督教所信仰的天堂是一片光明，教堂也应该尽量接纳神灵之光，使之明亮而近似天堂。为了达到教堂内部明亮

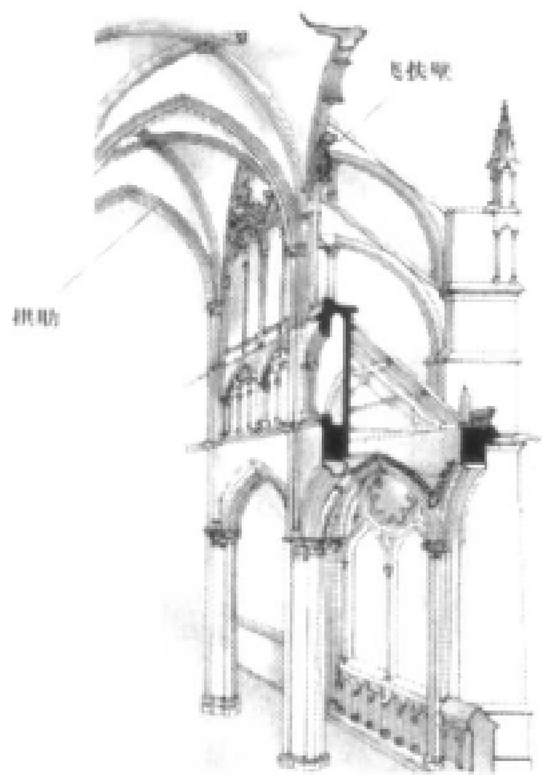


英国的达拉莫教堂

的目的，哥特式建筑的窗户愈建愈宽大，几乎占用了整个墙面。

高，则能与天堂相衔接，因为上帝在天上，耶稣也在天上。教堂是人类与上帝及耶稣联系的惟一通道。为了使教堂建得更高，哥特式教堂都有比主体大厅高出许多的塔楼（在罗马式晚期已经有了），并在塔楼之上拔起一个高高的尖形塔顶。

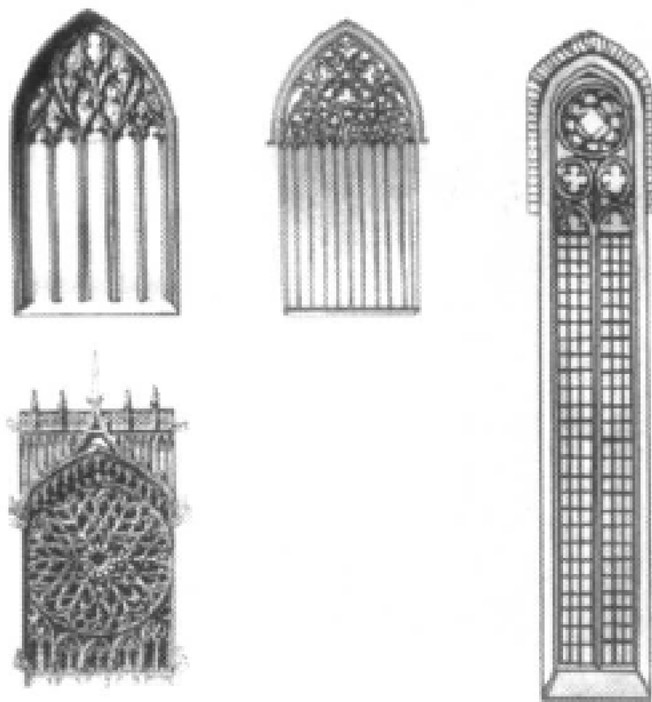
数，不同数字体现不同的宗教教义，比如一，代表上帝；三，代表圣父、圣子、圣灵之三位一体；七，是上帝创造万物的时间（一周），亦有七德、七罪之说；



哥特式教堂的剖面、飞扶壁、拱肋

十，代表十条戒律（简称十戒）；十二，是耶稣的十二个门徒；十三，是最后的晚餐的人数……

哥特式建筑师在自己的教堂设计中，必须综合体现光、高、数三个因素所代表的不同内涵，从而充分表达基督教教义。比如门、窗、圣坛等多与上述几个宗教数字相吻合。为了高，除在塔楼上加尖顶外，实用的主体大厅通廊，推广自罗马式便有的拱顶肋架，用以减轻墙面压力。由于窗户大，窗间已基本没有墙面可言，只是用细高的墙柱承受上方屋顶的压力。为了牢固，有的教堂在每个墙柱外面增建一个飞扶壁，与墙柱形成合力，既增加了支撑力量和安全度，又使整个建筑如一开放

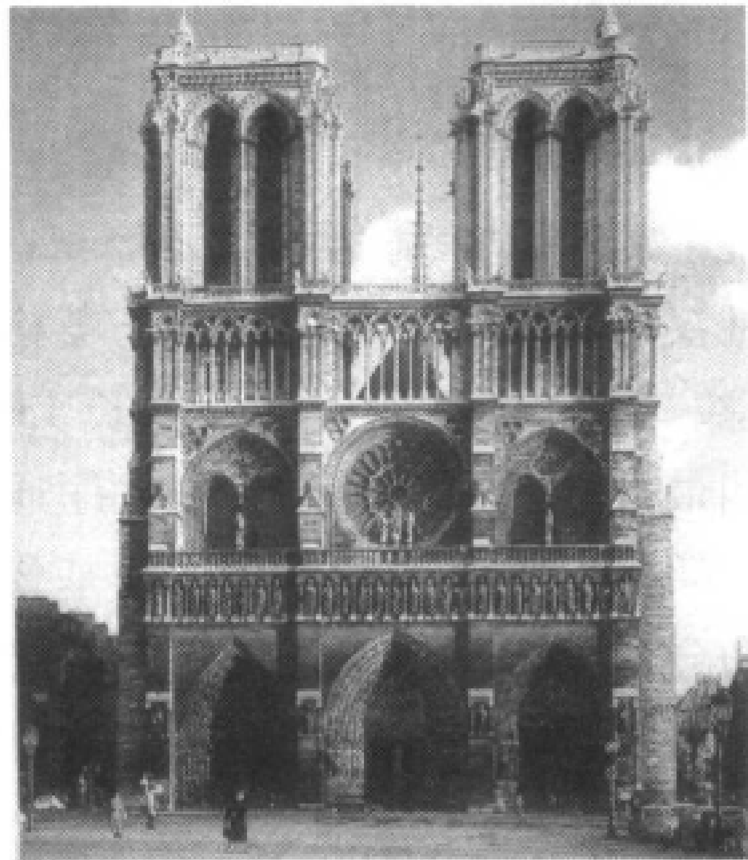

哥特式教堂窗户

的大花，复杂而美观，使哥特式建筑更显崇高华丽，更具有神圣感。

哥特式建筑既是中世纪建筑的最高成就，也是中世纪美术的最高体现。

由于哥特式时期教堂的世俗性大大增强，国家庆典、民众聚会、家庭婚丧、个人祈祷……都离不开教堂。哥特式教堂建筑遍布欧洲大小城镇乃至每个乡村。留存至今的中世纪著名哥特式教堂建筑就有两百多座。

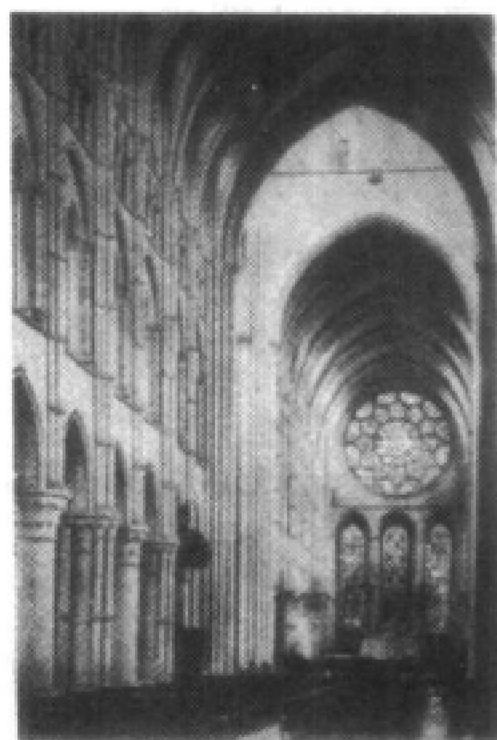
巴黎圣母院（法国）位于法国巴黎市内的塞纳河畔，始建于1163年，一个多世纪才完成。教堂主体大厅东西长130米，拉丁十字形平面布局，南北宽48米，高35米。正面门左右两座68米高的塔楼，门前有较大的广场，是巴黎市民举行


巴黎圣母院正面

节庆活动的聚会场所之一。三个拱形大门上方排列着整齐的犹太历代帝王像；二层正中是一玫瑰花饰圆形窗，简称“玫瑰窗”，两侧袖廊外亦各有一玫瑰窗。十字交叉点（教堂正中）是高高的尖顶，作为哥特式的象征，给人以升腾飞跃之感。每个高大宽阔的窗户之间的墙柱，均有一个飞扶壁向外延伸，使教堂主体如一怒放的花蕾，超然飘渺，在尖顶标示下，盈盈引向苍穹。

巴黎圣母院是早期哥特式建筑的典型代表，被认为是第一个成熟的哥特式教堂建筑物。

兰斯大教堂（法国）位于巴黎东北百余公里马恩省省会，原先是9世纪加洛林



兰斯大教堂（内景）

王朝的旧教堂遗址，1210年大火焚毁后重建，先建东面祭坛，后建主体大厅及西正门，计用百余年时间。基本造型与体量大小都与巴黎圣母院相近，但比圣母院更复杂美观，门窗各处乃至整个墙面，到处布满大小不等的精巧浮雕立雕，整体感觉华贵而崇高，东（背）面圣坛的建筑造型最复杂而有炫目感。

兰斯教堂是法兰西最漂亮的哥特式教堂建筑，被称为是“高贵的皇家教堂”。

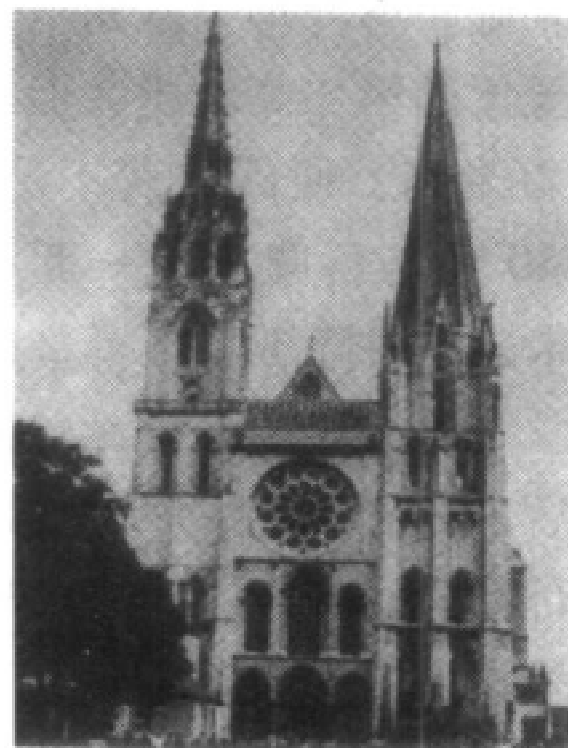
亚眠大教堂（法国）位于巴黎北部索姆省省会，始建于1220年，半个多世纪完成，是法国最大的教堂，43米高，145米长。支撑大厅拱顶肋架的，是峻峭挺拔的束柱，这种束柱轻巧华美，有飞升向上之感，各自与不同的肋架相连。正面三座大门侧壁及拱楣，有一排圣经中的人物雕刻，把大门装点得精美之极。



亚眠大教堂

夏特尔教堂（法国）位于巴黎西南一百余公里的夏特尔市，始建于12世纪末，计用30年时间完成。教堂长130米，尖顶高135米，是法国最高的哥特式教堂建筑。这座教堂的正面和中厅都带有罗马式痕迹，是法国从罗马式往哥特式发展的过渡型建筑。夏特尔教堂有两个特点：一是彩色玻璃窗非常美丽，计有几十种彩色玻璃；二是正面两座塔楼及塔尖非常独特，造型各不一样，是法国教堂中最美观的塔楼。

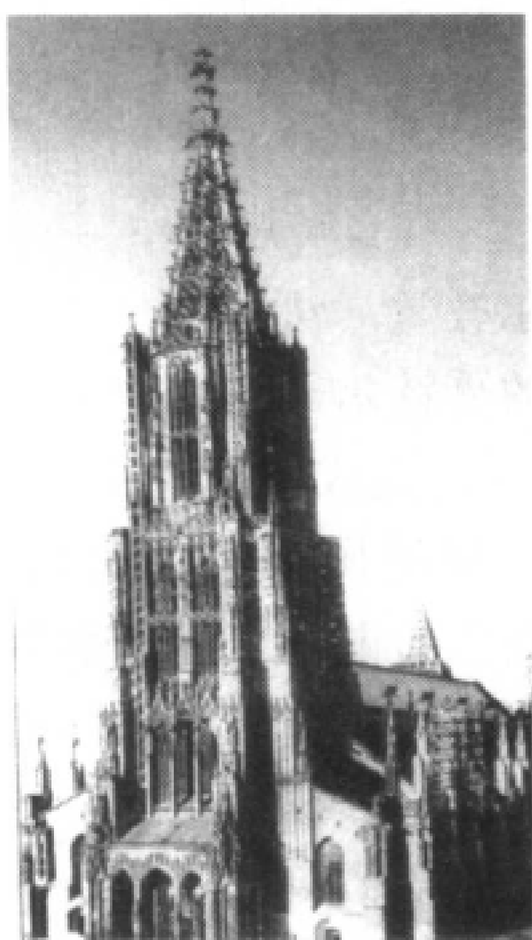
上述四座，是令法国人骄傲的、最具



夏特尔教堂

代表性的哥特式教堂建筑，它们各有所长。法国人流行一种说法：要想建筑一座完美的教堂，应取巴黎圣母院的立面、兰斯教堂的雕刻、亚眠教堂的中厅、夏特尔教堂的塔楼。四者合而为一，完美无比。

科隆教堂（德国）位于德国西部莱茵河畔的科隆市，始建于13世纪中叶，原计划对法国哥特式作进一步发展，但历史动荡、资金不足，正面的两座塔楼盖盖停停，拖延五百年之久，至1880年才完成。这两座塔楼尖顶高达160米，与乌尔姆教堂同为欧洲最高的哥特式教堂。



乌尔姆主教堂

乌尔姆教堂（德国）位于德国南部巴登符腾堡州，始建于13世纪下叶，是单塔造型，基础与塔身均为八角形。原计划建成崇高无比的第一高教堂，但两百年内仅建成近百米高，便因经费不足而搁浅，直拖至1880年与科隆教堂一起竣工，塔楼高162米，比科隆教堂还高2米，可算是欧洲教堂之最。但由于拖延过久，补建部分含有后来之巴洛克、罗可可因素，缺少中世纪哥特式建筑的古朴宗教感，人们多以科隆教堂为最。

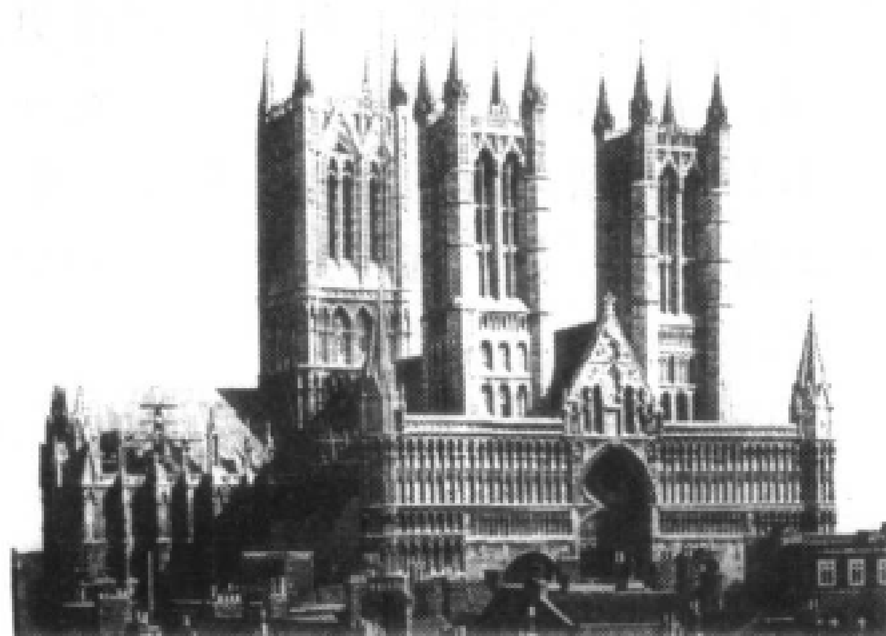
索尔兹伯里教堂（英国）位于英国伦敦西南一百多公里处的索尔兹伯里市，始



索尔兹伯里教堂

建于13世纪上叶。英国哥特式建筑比法、德等大陆国家晚半个多世纪，但后来的英国世俗建筑又多带有不同程度的哥特式。索尔兹伯里教堂及其他英国教堂的主体大厅与法国也不相同，更宽阔，但低矮，在大造型及装饰布局方面借鉴法国，局部雕饰又没有法国那般精细繁缛。英国的教堂多建在乡村或城郊，而不像意大利和法国，多在市内中心区。索尔兹伯里教堂周围绿色草坪与繁茂的树林，增添了宗教建筑的神秘，更具有人间的诗情。索尔兹伯里教堂的塔楼高124米，是英国最高的教堂建筑，知名度也最大。

林肯大教堂（英国）建于13世纪至14世纪，总长155米，教堂没有塔尖，却有两座敦厚的四面体塔楼，正面主体与塔楼的四角，都各建有尖顶。教堂正墙面有



林肯主教堂

七层柱状般连拱，起到花边网络作用，使此座大教堂在体积重量感之外又同时有飞跃升腾感。这是英国哥特式建筑的特性。

米兰大教堂（意大利）哥特式建筑并未在意大利普遍流行，主要流行在北部与法德接壤地区。米兰是意大利北部大城市，是艺术名城和达·芬奇的故乡。米兰大教堂始建于1385年，主体工程30年完工，但全部完成却耗时五百余年，直至19世纪。这座大教堂长100米，宽59米，高45米，有三重中厅，顶部有135个小型尖塔。此教堂能容纳四万人做祈祷，是欧洲及世界容量最大的基督教堂。外墙墙面各处又都有雕像做装饰，真是华丽无比，气象万千，令人惊叹。



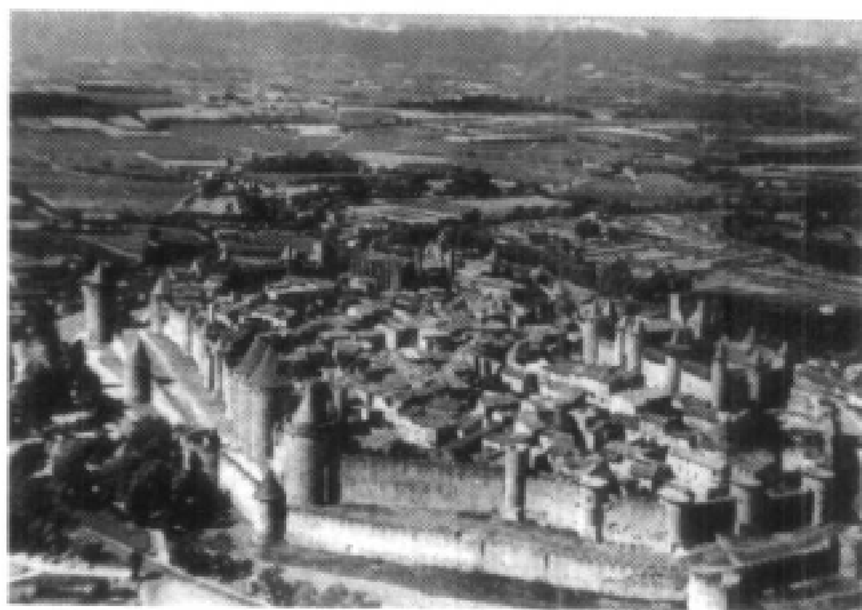
米兰主教堂

欧洲著名的哥特式教堂还有：法国的斯特拉斯堡教堂，德国纽伦堡的圣西巴德教堂，英国坎特伯雷教堂、威斯敏斯特修道院等。

尼德兰多为罗马式与哥特式混合型教堂，如圣古多尔教堂、乌德勒支教堂。

西班牙的哥特式建筑含有摩尔人建筑的造型风格及装饰图案，带有较浓的东方色彩及伊斯兰因素，与其他欧洲国家大不一样。著名的西班牙哥特式教堂有：莱昂教堂、布尔果斯教堂、塞尔维亚大教堂等。

意大利是古罗马故地，哥特式建筑未真正流行开来，只受到一定影响，含有一定的哥特式因素。比如著名的佛罗伦萨大教堂，就与北欧正宗哥特式建筑有很大差异。这座教堂的84米高塔楼，是大画家乔托设计的，八角形拱顶则是百年后由布鲁涅列斯奇设计建造、最后完成的。

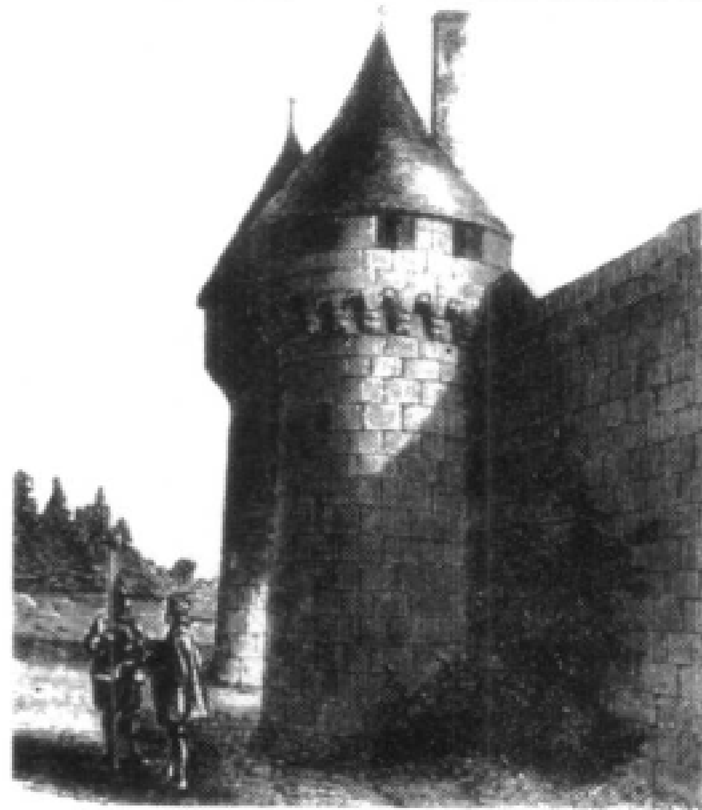


卡尔卡松城

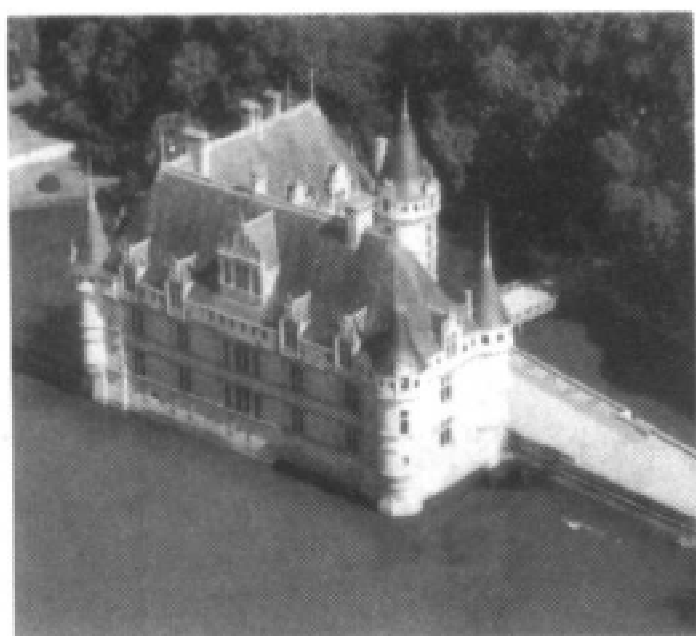
中世纪末，尤其到15世纪，由于过分追求灵巧和华丽，又出现了“火焰式”教堂，这类教堂装饰过多，多是透孔型塔楼，窗格花纹亦如火焰式。这类教堂的典型如法国的圣欧文教堂、圣育班教堂，西班牙布尔果斯大教堂等。

除教堂外，也有一些著名的哥特式世俗建筑，如法国卢浮宫、意大利佛罗伦萨的佛基奥宫（老市政厅）、意大利威尼斯的总督府等。这些建筑后来又多有维修增建，已不能算中世纪哥特式建筑的典型。

中世纪的城堡　在中世纪的欧洲，王



法国城堡塔楼



城堡性质的府邸——阿扎·勒·列杜府邸（1518～1524）

公贵族们多筑城堡而居。城堡就是领主在自己领地上的家，是附近村庄的贸易中心，也是驻守军队的要塞。有些分布河流两岸的城堡则起着把守河道、收取过往船只“关税”的作用。欧洲的第一座城堡建于公元9世纪法国的西北部。直到11世纪末，城堡的防御塔楼还多为方形平面。圆形平面的塔楼出现在12世纪。自13世纪起，所谓的“环形防御城堡”开始大量出现。这处城堡有两道城墙，内墙远高于外墙，为的是让内墙上的弓箭手有更大的视野和射击范围，以形成内外墙的交叉火力。城堡的四周往往还环绕着护城河，有了它们其防御更是固若金汤。

早期的城堡十分简陋。它们整体建在高地上，用粗木搭造主楼（城堡的中枢）。



“天鹅城堡”位于德国巴伐利亚天鹅湖边险峻的山崖上。

外围的木栅栏就是城墙，用以保护堡内的建筑，这只能抵挡小型的骚扰和进攻。后来，封建领主和骑士们开始用石料造成堡，进而发展成为砖堡。这种以石头和砖为主要材料建造的城堡和主楼非常坚固，其城墙用大砖巨石垒成，每隔二三十米就分布一座防御塔楼。这在冷兵器时代是足以有效抵御大规模进犯的。

始建于5世纪的卡尔卡松城，它是法国南部著名的中世纪城堡。它在古罗马时期便是交通要塞，13世纪时归法王路易九世所有后，在原有城墙的基础上建了1500米长的外墙和高出处墙很多的内墙。其内墙长1100米，墙上一共有54个塔楼，却

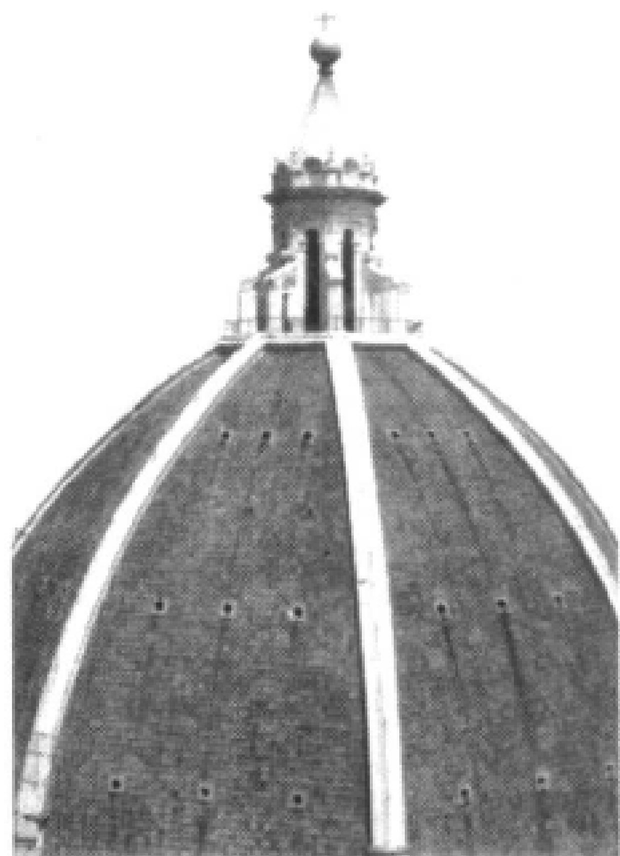


塞哥维亚宫堡（西班牙）

只有两个城门可以出入。城内的主要建筑为一座城堡和一座教堂，教堂的长厅建于罗马风时期，横殿与圣坛环殿则为哥特式，内有22根柱墩，以巨大的塑像为装饰。

【文艺复兴建筑】

约从14世纪开始一直到17世纪中叶，欧洲经历了一场文艺复兴运动。文艺复兴运动的指导思想是人文主义。人文主义肯定“人”是现实生活的创造者和享受者，反对宗教禁欲主义，歌颂世俗生活。它主张个性解放，宣扬个人现世幸福高于



佛罗伦萨主教堂穹顶

一切。人文主义者睥睨贵族的世家出身，嘲笑僧侣的愚昧无知，痛斥经院哲学和神秘主义，提倡遵从理性、探索自然和追求科学知识。

在文艺复兴运动中，不仅是建筑艺术，包括绘画、雕塑、工艺美术、文学、音乐和戏剧在内的整个欧洲的文学艺术都发生了巨大的变革。在这期间，艺术家十分推崇古希腊古罗马的文化艺术传统。这也是意大利语“文艺复兴”（rinascia，义为古代艺术的“再生”、“复兴”）一词的由来。但这种推崇并不是刻意复古。文艺复兴时期的艺术家们是要通过对经典文化艺术的学习与借鉴，来领会古代社会的民主思想，进而创造新的艺术形态。

文艺复兴建筑的特点　首先是世俗化。文艺复兴时期不仅出现了大量世俗建筑，如府邸别墅、城市广场、园林建筑等，其风格也纷纷世俗化，拉近了与人的距离，平添了许多亲切感和人情味儿。其次，这一时期不论世俗建筑还是宗教建筑，均表现出对古代经典建筑艺术的回归。古希腊罗马时期的经典柱式再度成为建筑造型的主题，半圆形拱券、厚实的墙面、穹顶等要素也被发掘出来，用来对抗哥特建筑的尖券、尖塔和垂直向上的束柱、飞扶壁等。在结构和施工上，文艺复兴建筑则使用了许多新技术。如混合应用梁柱系统与拱券结构；大型建筑外墙用石材、内部用砖，或者下层用石、上层用砖砌筑；在方形平面上加鼓形座和圆顶；穹窿顶采用内外壳和肋骨等等。最后，与前代相比，文艺复兴时期的建筑类型与样式都大大增多。大师们灵活变通，大胆创新，把古典柱式同各地建筑的风格巧妙融合在一起，使西方建筑的艺术面貌越发丰富多彩。

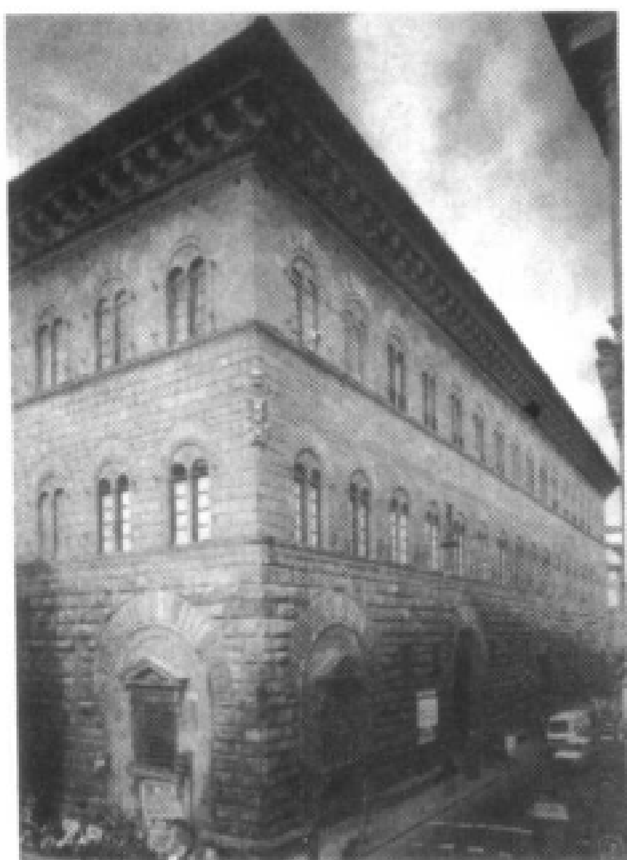


佛罗伦萨主教堂穹顶内景

意大利　欧洲文艺复兴建筑发源于意大利。而意大利文艺复兴建筑的发源地则为佛罗伦萨。人们一般将佛罗伦萨主教堂穹顶的建成看作是意大利文艺复兴建筑的起点，而这种崭新风格的建筑的发展又大致划分为三个时期。

15世纪是意大利文艺复兴建筑发展的早期。这一时期的主要建筑大师有布鲁奈莱斯奇和阿尔伯蒂，其活动地点主要在佛罗伦萨，代表作有佛罗伦萨大教堂中央穹窿顶、育婴院、美第奇府邸、鲁奇兰府邸和圣玛利亚大教堂等。

15世纪末至16世纪上半叶，意大利文艺复兴建筑进入盛期，其中心也转移到了罗马。活跃在这一时期的建筑大师有米开朗基罗、拉斐尔、伯拉孟特等，代表作



美第奇府邸

有罗马的坦比哀多神堂、圣彼得大教堂、卡比多广场、法尔尼斯府邸和佛罗伦萨的美第奇家庙、劳伦阿拉图书馆和潘道菲尼府邸等。

16世纪中叶和末叶是意大利文艺复兴建筑的晚期。帕拉第奥是这一时期最具代表性的建筑大师，维琴察的巴西利卡和圆厅别墅是其代表作。



潘道菲尼是受教皇宠信的一个主教。他在佛罗伦萨的府邸（1520～1530）

布鲁奈莱斯奇将古罗马万神庙的穹顶技术和哥特式的骨架结构结合起来，将佛罗伦萨主教堂的穹顶设计为内外两层。内层是被铁环和木圈箍住的24根肋条构成的鱼骨券，以承担所有的重量，外层的功能则是遮挡风雨。穹顶平面直径为42米，高30米，这在当时被视为是技术上的一个奇迹。

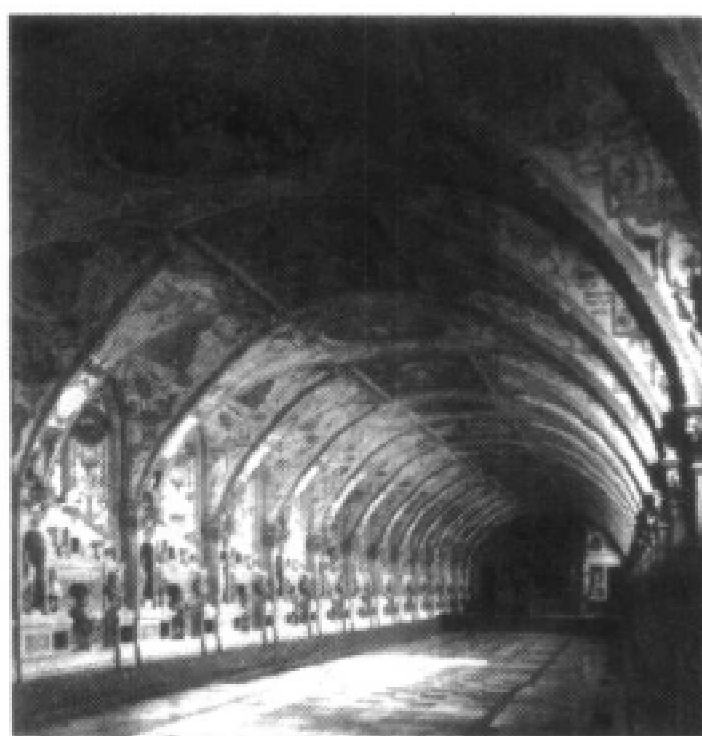
文艺复兴时期，经济的发展和政治地位的上升，大大刺激了意大利佛罗伦萨与威尼斯等地的建筑活动。大量的豪华府邸在这些城市建设起来，成为文艺复兴建筑师展现才能的又一关键性舞台。这些府邸大多采用四合院的形式，平面紧凑、整齐，摆脱了中世纪那种由几个独立部分相



安特卫普是16世纪北欧尼德兰地区的一个重要港口城市。由柯纳利斯·弗罗里斯（Cornelis Floris de Vriendt，1514～1575）设计的安特卫普市政厅（1564～1565）很好地体现了意大利文艺复兴建筑风格与当地传统的融合，是北方沿海城市同类建筑的范本。

组合的建筑形式。在造型上，佛罗伦萨等地的府邸建筑多只突出临街的正立面。它们一般为三层，呈矩形。整个立面构图严谨，窗洞口也大小一致，排列整齐。意大利文艺复兴府邸建筑的代表作有美第奇府邸、法尔尼斯府邸、吕卡第府邸、科纳府邸等。

其他国家 16世纪前后，意大利文艺复兴建筑在尼德兰、法国、英国、西班牙、德国、荷兰等地区和国家产生了广泛的影响。如当时的法国建筑，便常把文艺复兴建筑的细部装饰应用在哥特式建筑上，其风格开始由哥特式向文艺复兴式过渡。16世纪下半叶，英国也注意建造世俗建筑。不少大型豪华府邸被建在乡村，府邸周围一般布置形状规则的大花园，与府邸组成完整和谐的环境。17世纪初，I·



由威勒尼克（Willem Eckel）设计的德国慕尼黑博物馆（1569～1571）

琼斯在设计伦敦白厅宫大宴会厅时，更是采用了帕拉迪奥严格的古典建筑手法。16世纪下半叶，德国亦出现了文艺复兴建筑。从17世纪开始，伴随着意大利建筑师陆续把文艺复兴建筑艺术带到德国，德国建筑师开始真正接受了文艺复兴建筑风格，并创造了具有本民族特点的设计手法。西班牙建筑从15世纪末就受到意大利文艺复兴建筑的影响。其建筑造型变化很多，装饰丰富细腻，几乎可同银饰媲美，因而被称为“银匠式”风格。从16世纪中叶起，西班牙的一些建筑师和雕刻家曾到佛兰德尔和意大利考察，创作深受古典艺术的影响。



圣洛伦王家修道院（1563～1584）是西班牙最典型、最宏伟的文艺复兴式建筑。其工程主要由埃雷拉（Juan de Herrera，1530～1597）主持。

【巴洛克建筑】

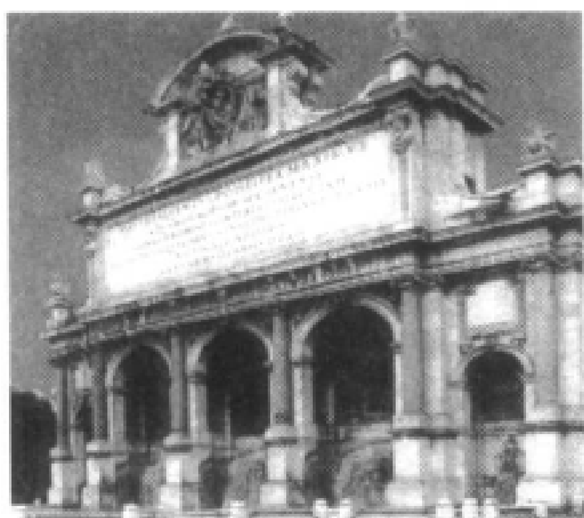
当西方建筑的发展步伐迈入16世纪下半叶至17世纪时，其艺术风格的演化渐渐出现了两个分支。一是发源于意大利罗马的巴洛克建筑，一是发源于法国的古典主义建筑。

“巴洛克”（Baroque）一词原义是指形状不规则的珍珠，18世纪的新古典主义



意大利画家彼得·罗·达·科尔托那的代表作品《巴比林府的穹顶画》（1633～1639）人物造型极富动态，构图变幻莫测，追求空间深远的感觉，在风格上，与巴洛克式建筑非常协调，充分体现出巴洛克美术建筑、雕刻和绘画一体化的特点。

艺术家用它来称呼17世纪建筑作品的风格，是在嘲讽它们奇形怪状、违反了古典艺术的规范。事实上，在意大利文艺复兴建筑的基础上发展起来的巴洛克建筑，其风格的形成直接与教会势力相关。早在16世纪下半叶，意大利就出现了首座带有巴洛克风格的教堂——罗马耶稣会教堂。进入17世纪后，天主教会的财富日益增加。为了向朝圣者炫耀教会的富有和在教堂中制造神秘迷茫的气氛，罗马教皇不仅在罗马城修筑了宽阔的大道和宏伟的广场，而且还鼓励各个教区建造自己的巴洛克风格的教堂。这些教堂在造型和装饰上都追求



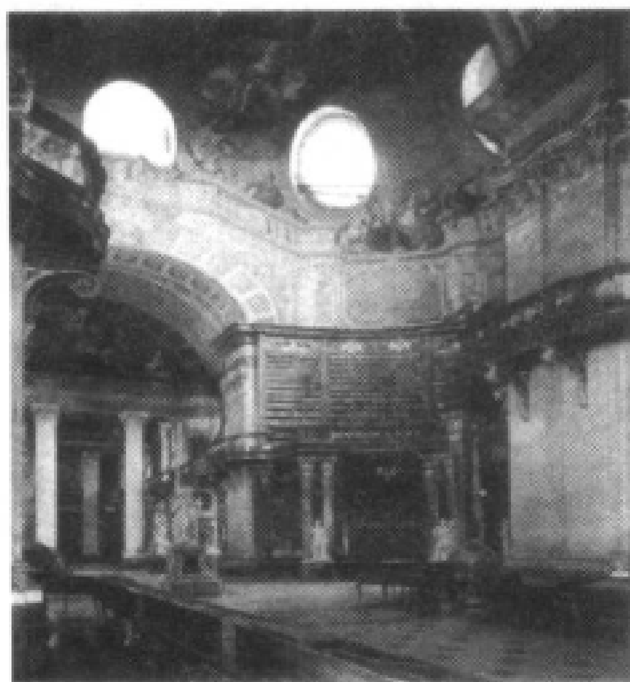
为了使从欧洲各地赶来的朝圣者惊叹罗马的壮美华丽，坚定天主教的信仰，罗马教皇进行了规模相当大的城市建设：罗马城内开辟了几条宽阔的大道，并建起大量雄伟的教堂；教堂往往和广场、喷泉相结合，让华丽的教堂和装饰着生动的雕刻的水池、清泉融为一体。于是，潋滟波光上倒映着造型繁复的巴洛克建筑，艺术效果十分动人。这座保拉喷泉即是一例。

感官的享受和刺激，一个个富丽堂皇，同时又怪诞诡奇，具有强烈的神秘气氛。其中有些巴洛克建筑过分追求华贵与气魄，甚至到了繁琐堆砌的地步。



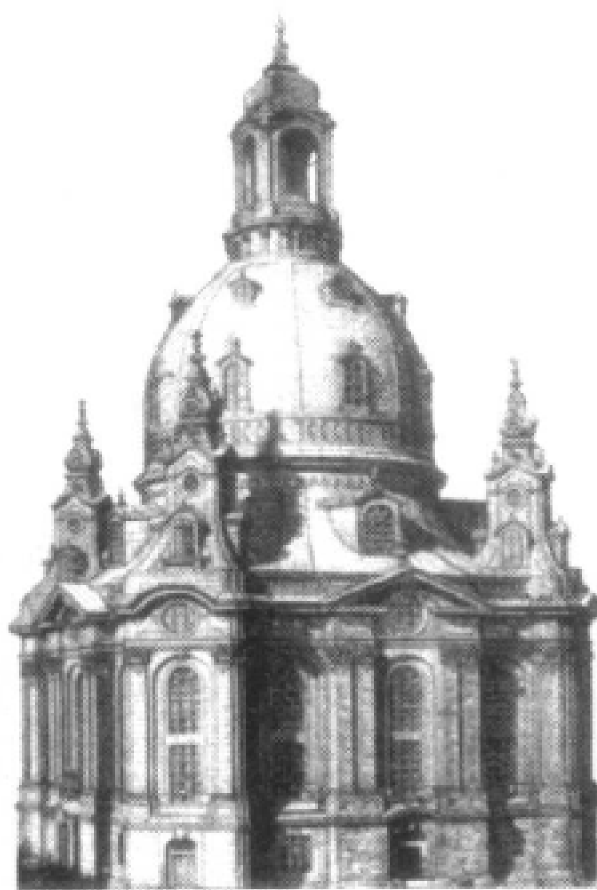
兴建于1662年的瑞典王后宫

讲求富贵与繁华，强调感官享受，是巴洛克美术的共同特征。但这种特征在巴洛克建筑上的表现最为突出。强调不规则的空间感，是巴洛克建筑特有的审美趣味。其外形一改文艺复兴建筑简练庄重的水平线造型，追求不对称如不协调。即常采用波浪形曲线与曲面；以断折的檐部与山花、柱子的疏密排列来突出立面与空间的凹凸起伏和运动感；教堂空间多用圆形、椭圆形、梅花形、圆瓣十字形等。此外，巴洛克建筑还擅长利用透视的幻觉和增加结构上的层次来夸大空间距离的深远感；运用光影变化和形体的不稳定组合来产生虚幻与动荡的气氛；通过富丽的装饰、大面积的壁画、动势强烈的雕像和绚烂的色彩来营造脱离现实的感觉。



奥地利维也纳帝国图书馆
(1723～1735，现为国家图书馆)

在教会的大力提倡下，巴洛克建筑风格很快传遍意大利全境，继而又流传到德国、奥地利、瑞典等欧洲各国。同时它还影响到王宫、府邸等世俗建筑。其间，意大利出现了贝尼尼和波洛米尼两个著名的巴洛克艺术大师，罗马更是涌现出圣卡罗教堂、和平圣玛丽亚教堂、纳沃那广场、圣彼得广场、西班牙台阶和特维莱喷泉等



德国巴洛克风格的修道院。

诸多巴洛克建筑的代表作。瑞典17世纪的斯德哥尔摩王后宫和王宫亦为巴洛克建筑的杰作。而德国18世纪的巴洛克建筑则独树一帜。其教堂外部简洁，内部装饰繁密；世俗宫殿建筑将法国古典主义的庄

严与巴洛克的奔放结合起来，金碧辉湟。著名的实例有十四圣徒朝圣教堂和茨温格庭院等。



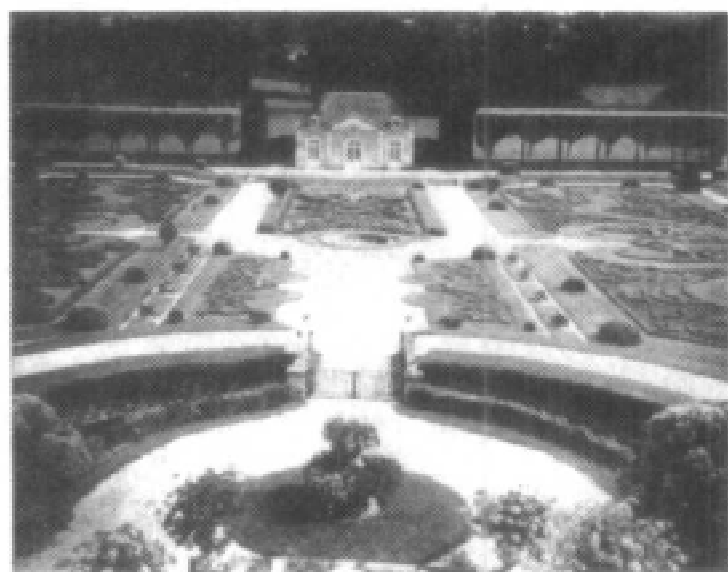
德国的佛兰克尼亚十四圣徒朝圣教堂
（1743～1772）

【古典主义建筑】

几乎与巴洛克建筑同时发展起来的古典主义建筑，是17世纪西方建筑艺术的另一个重要潮流。古典主义建筑力图表现封建王权，政治色彩浓郁。在用古罗马的建筑要素建造王室和其他封建主的宫殿府邸时，它们往往以古典柱式为构图基础，造型严谨，突出轴线，强调对称，注重比例，讲究主从关系。在凡尔赛宫中，国王的卧室处于建筑的中心和整个王宫的中轴线上。这首先不是出于艺术考虑，而是政治宣传；或者说，理性的思维和权力的表达成了古典主义建筑至上的审美标准。在古典主义规模宏大的皇家园林中，甚至连大自然也要臣服于人间的君主。古典主义建筑师往往人为地将草木、流水做成对称、规则的几何图形，他们认为这样要比其自然状态更能突出王权的力量。它发端于法国，其兴旺与衰败始终都与法国封建王权的命运联在一起。

16世纪至17世纪中叶，当古典主义建筑处在发展早期的时候，法国的封建王权尚受到教会势力的制约。在意大利文艺复兴运动的影响下，法国建筑风格逐渐发生了变化，先后扩建、改建和兴建了巴黎的枫丹白露宫、卢浮宫和维康府邸等宫廷府邸建筑。

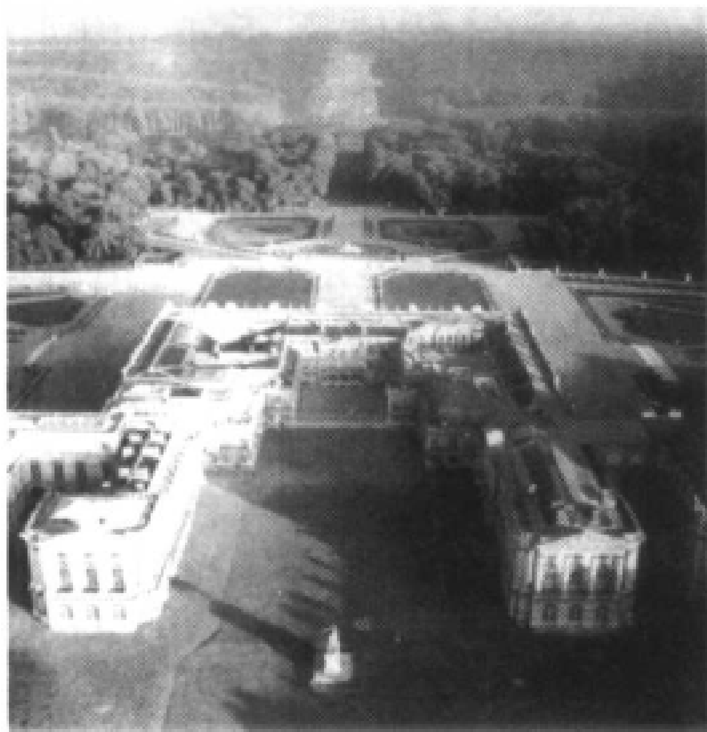
17世纪下半叶，古典主义建筑进入盛期。这时，法国的封建中央集权得到强化，路易十四彻底取消了主教当首相的制度，集政治、军事和文化大权于一身。1671年，巴黎设立建筑学院，由此而形成了统治西欧建筑业长达200多年的建筑师群体——“学院派”。学院派的建筑师崇尚古典主义，认为古罗马建筑的宏伟风格更能体现世俗政权的气派。于是在当时的法国宫廷建筑、纪念性建筑和大型公共建筑中古罗马的柱式和构图被广泛采用，宗教建筑物则完全失去了原来显要的地位。与文艺复兴建筑强调艺术家的个性不同，法国古典主义建筑炫耀的是封建王权的权威。路易十四常常将很多艺术家聚集在王宫中讨论设计方案，而最后作出决定的则是他自己，就像主持国家政事一样。巴黎的凡尔赛宫、卢浮宫、残废军人新教堂和旺多姆广场等，都是这一时期古典主义建筑的代表作。



维康府邸

18世纪上半叶，法国的封建王权受到削弱，宫廷势力日益腐朽，古典主义建筑也进入了发展晚期。此时，纪念性的大型建筑显著减少，取而代之的是大量舍适安逸的城市住宅和小巧精致的乡村别墅。其著名的建筑有巴黎协和广场和南锡市广场群等。

法国的古典主义建筑对欧洲其他国家的影响很大，这种影响在克里斯托佛·雷恩设计的英国伦敦圣保罗大教堂上体现得最为明显。

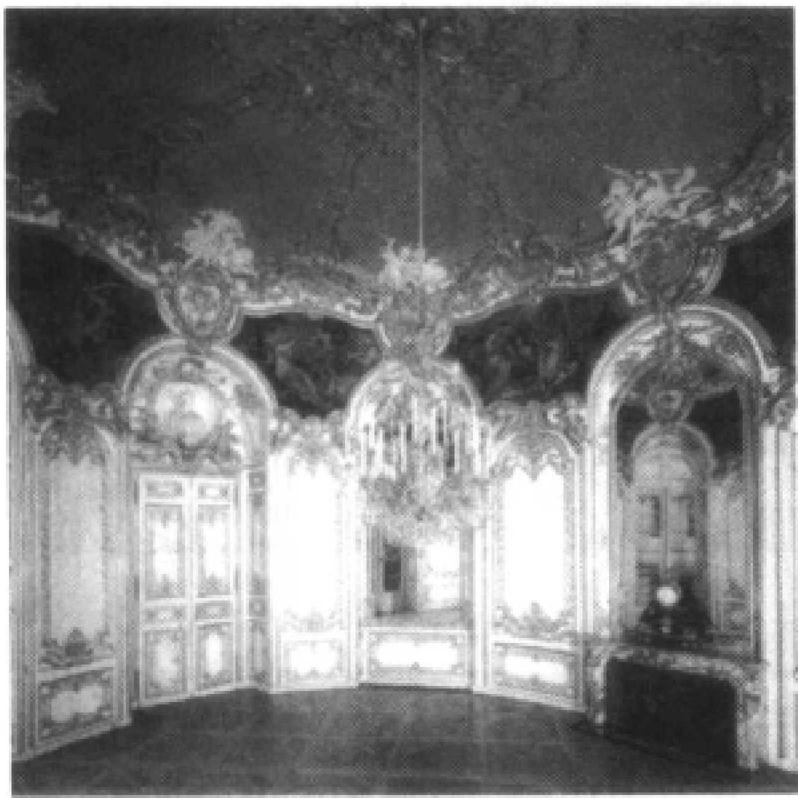


凡尔赛宫

【罗可可建筑】

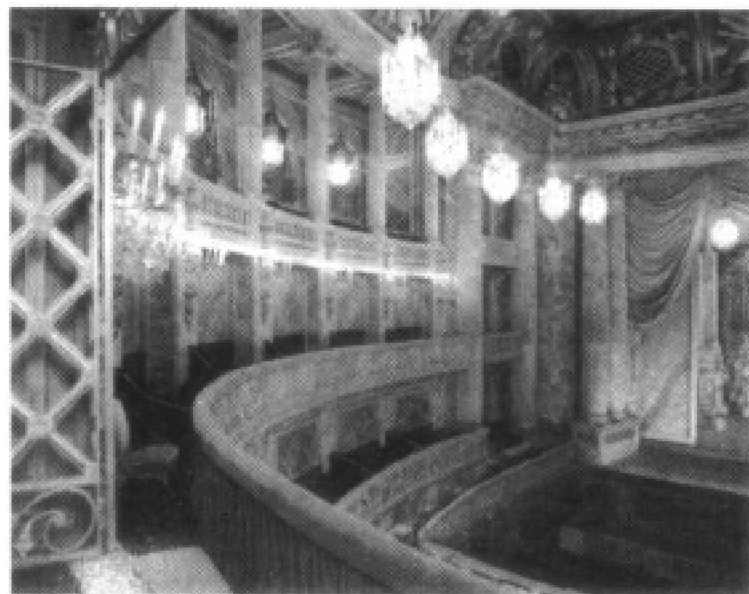
正如意大利建筑在文艺复兴之后出现了巴洛克风格一样，法国建筑在古典主义之后于18世纪出现了罗可可风格。

罗可可建筑是完全属于上流社会的装饰物与奢侈品。从17世纪末到18世纪初，生产力的发展导致法国的社会结构慢



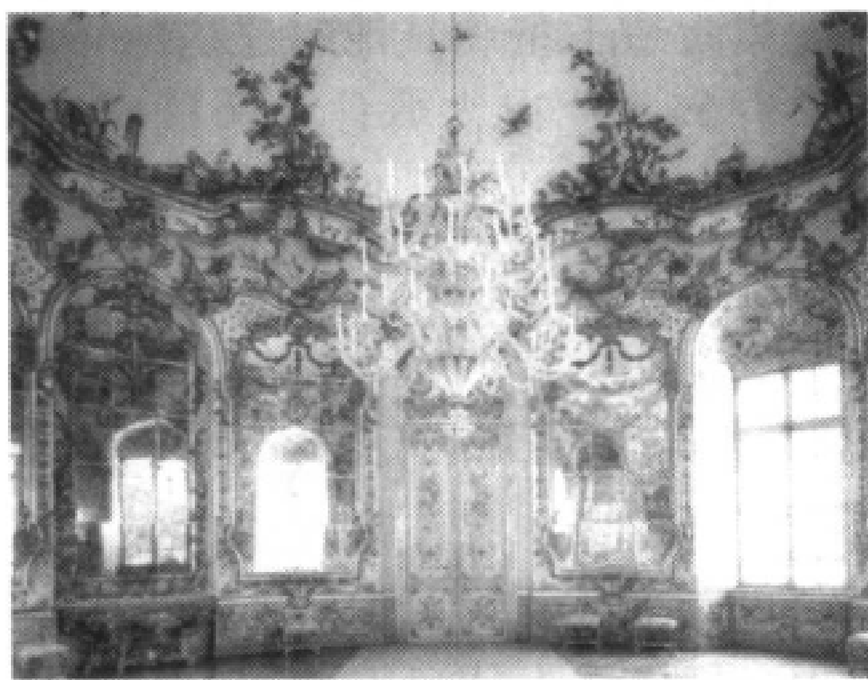
苏必斯府邸

慢发生了变化，英国资产阶级革命的成功更对其王权形成了挑战，封建君主统治在法国出现了深刻的危机。与此同时，国家经济也面临破产，对外战争接连失利，王



凡尔赛宫的歌剧院

权政治的权威一落千丈。法国宫廷的鼎盛气象终于已成明日黄花，信仰崩溃后的贵族开始追求悠闲懒散的生活情调。他们卖弄风情，妖媚奢靡，再也受不了古典主义的严肃理性，也厌烦了巴洛克的喧嚣和放肆。于是，逍遥放纵的艺术口味日趋泛滥，罗可可艺术随之出现了。与以往的西方建筑风格相比，这是一种最温柔、最细腻、最纤巧、最琐碎的格调。它极力表现的是女性的优雅和柔美，风格轻盈纤巧，充满了脂粉气。



罗可可风格室内装饰

罗可可风格主要表现于室内装饰。其特点是：造型细腻柔媚，常采用不对称手法，喜欢用弧线和S形线；尤其爱用贝壳、旋涡、山石作为装饰题材；卷草舒花，缠绵盘曲，连成一体；其天花和墙面有时以弧面相连，转角处则布置壁画。室内墙面粉刷爱用嫩绿、粉红、玫瑰红等鲜艳的浅色调，线脚大多用金色。室内护壁板有时用木板，有时做成精致的框格，框

内四周有一圈花边，中间常衬以浅色的东方织锦。除此之外，罗可可建筑的室内构件往往也做成不对称形状。



罗可可风格卧室

18 世纪的法国已逐渐替代意大利成为欧洲文明中心。罗可可艺术的这种靡丽之风很快就从法国宫廷传出了国界，对欧洲其他各国的建筑产生了不小的影响，甚至波及到中国圆明园的仿欧建筑。不过罗可可风格在西方建筑史上存在的时间只有半个多世纪。到了 18 世纪末、19 世纪初，它就被伴随法国大革命出现的新古典主义艺术浪潮淹没了。

罗可可风格的代表作品是法国巴黎精致的私人府邸和皇室建筑，如苏必斯府邸的公主沙龙、凡尔赛宫的歌剧院和礼拜堂等。在欧洲各国中，受罗可可建筑风格影响最多的是德国和奥地利。前者的巴伐利亚朝圣教堂和乌兹堡寝宫，后者的维也纳



巴伐利亚朝圣教堂（1745～1754）

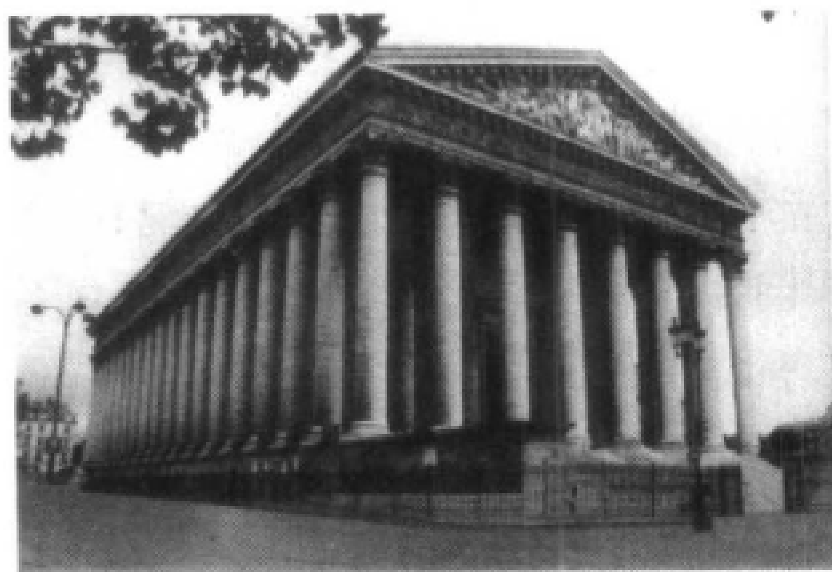


德国乌兹堡寝宫　（1753 年）

美泉宫均为罗可可建筑的杰出作品。

【复古浪潮中的西方建筑】

从 17 世纪中叶开始到 18 世纪末，欧洲新生资产阶级的力量不断壮大。这期间，荷兰、英国、法国等许多国家相继发生了资产阶级革命和工业革命。它们结束了欧洲的封建时代，开创了现代产业文明，进而对整个人类的社会、经济、文化都产生了巨大而深刻的影响。



在建造马德兰教堂的时候，采用了当时设计与施工中的新技术。教堂扁平的穹顶是用铁架子做的，正中留着采光的圆洞。在大型建筑中采用铁架子，这在法国还是第一次。虽然如此，建筑师还是将其与传统的柱子、藻井等处理得十分的协调。

从文艺复兴运动开始，经过漫长的发展和斗争，资产阶级终于占据了西方政治舞台的中心。他们雄心勃勃，总是想要按照自己的蓝图来重新规划整个世界。其

中，就包括要创造一种与封建王权时代截然不同的建筑艺术风格。然而可惜的是，此时此刻，现代建筑还处于萌芽前期。当物质与技术条件尚不具备的时候，人类是无法仅凭想像来创造的。因此，再次转头向后看，到古代“经典建筑”中去寻求灵感，便成为一种很自然的选择。与此同时，生产力和科学技术的发展大大拓展了人们的视野。特别是18世纪中叶以后，

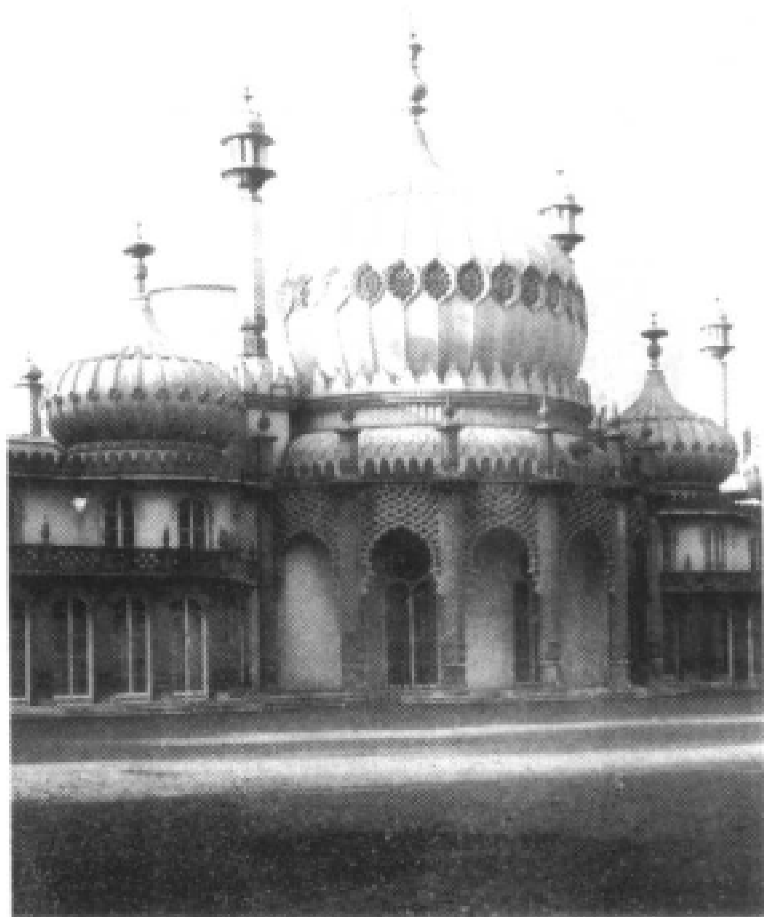


实际上，英国的浪漫主义园艺的萌芽还可以追溯到更早的时间。由坎特（William Kent，1685～1748）设计的斯道维园林中的“古代美德之庙”便建于1730年。在充满自然野趣的风景式园林中，这座采用了古希腊圆庙构图的建筑小品，向人们展现了英国园林艺术的浪漫一面。

考古发现将大量古希腊、古罗马的建筑遗址展现在世人面前，它们又一次引起了人们对古代建筑文化的浓厚兴趣。所有这一切，都促使一股复古的浪潮出现在18世纪下半叶至19世纪几个欧洲主要国家的建筑界。

在这一浪潮中，法国的新古典主义、英国的浪漫主义和主要出现在法、英、美等国的折衷主义是三个最具代表性的艺术流派。此外，英国的“罗马复兴”和“希腊复兴”热潮也不可忽视。它们以古希腊的单纯静穆、古罗马的宏伟壮丽、异国东方的清新自然、甚至中世纪的天国之光荡涤了罗可可的靡丽之风，在西方建筑艺术史上写下了十分重要的一章。

法国 法国是欧洲资产阶级革命的中心，也是西方古典复兴建筑活动的兴盛之



这座建筑是英国皇室在伦敦东南小城布莱顿的度假别墅。它建造于1815～1823年，由纳什（John Nash，1752～1835）设计。

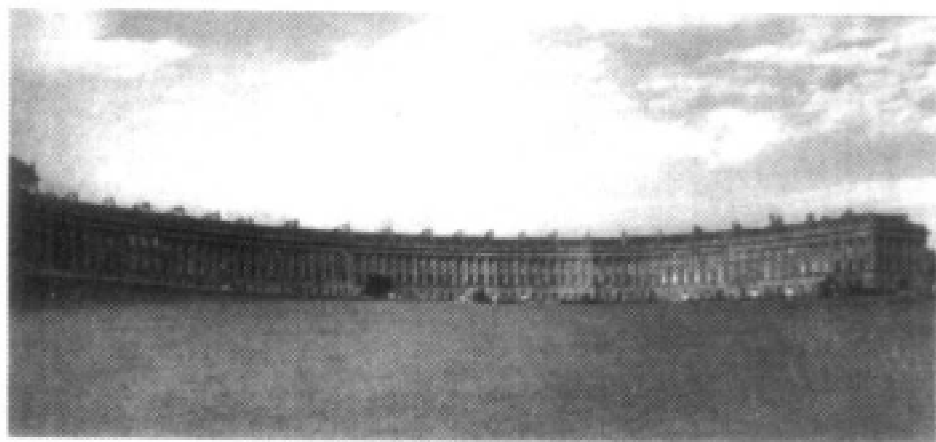
地。自18世纪末叶起，经过资产阶级大革命的洗礼，法国艺术逐渐接受了启蒙主义的影响，罗可可的厚重脂粉迅速消退，理性精神再占上风。而法国的建筑造型与装饰，亦排除了华丽、纤弱之风，日趋简洁与注重。在这前后的近百年间，法国建筑界流行着两种艺术风格，其渊源均可上溯至古希腊和古罗马。其一是新古典主义



浪漫主义风潮对法国宫廷的园林建筑也产生过一定影响。这是凡尔赛宫大花园内的小翠亚农宫（1762～1764）一隅，建筑师是加布里埃尔。

的“帝国风格”，它的兴盛与衰败始终都与拿破仑王朝的命运紧紧联系在一起。其一是折衷主义，它的兴起则要晚一些，其尾声已延续到了20世纪初。前者的代表性作品有巴黎的先贤祠、明星广场凯旋门和军功庙。巴黎的歌剧院与圣心教堂是后者的代表作。

所谓“帝国风格”即是法国新古典主义建筑的典型风格。18世纪末、19世纪初，为了给拿破仑的赫赫武功戴上灿烂的光环，法国建筑从罗马帝国雄伟、庄严的建筑中找到了灵感和样板。特别是其大型建筑，经常照搬罗马帝国的建筑样式，如



新月住宅群

凯旋门、纪功柱、军功庙等。它们尺度巨大，外形单纯，追求形象的雄伟、冷漠和威严。这种风格的思想和社会基础非常薄弱，因而拿破仑败亡后它便随之消失。但当时一些“帝国风格”建筑却留了下来，并对整个巴黎城市的建设产生了重大影响。

所谓“折衷主义”即是19世纪上半叶至20世纪初，在欧美一些国家流行的建筑风格。其建筑师往往任意模仿历史上各种建筑风格，或自由组合各种建筑形式，不讲求固定的法式，只讲求比例均衡，注重纯形式美。于是在这些国家的许多城市中，便出现了古希腊、古罗马、拜占廷、中世纪、文艺复兴和东方情调的建筑纷然杂陈的局面。折衷主义建筑在19世纪中叶以法国最为典型，巴黎高等艺术学院是当时传播折衷主义建筑艺术的中



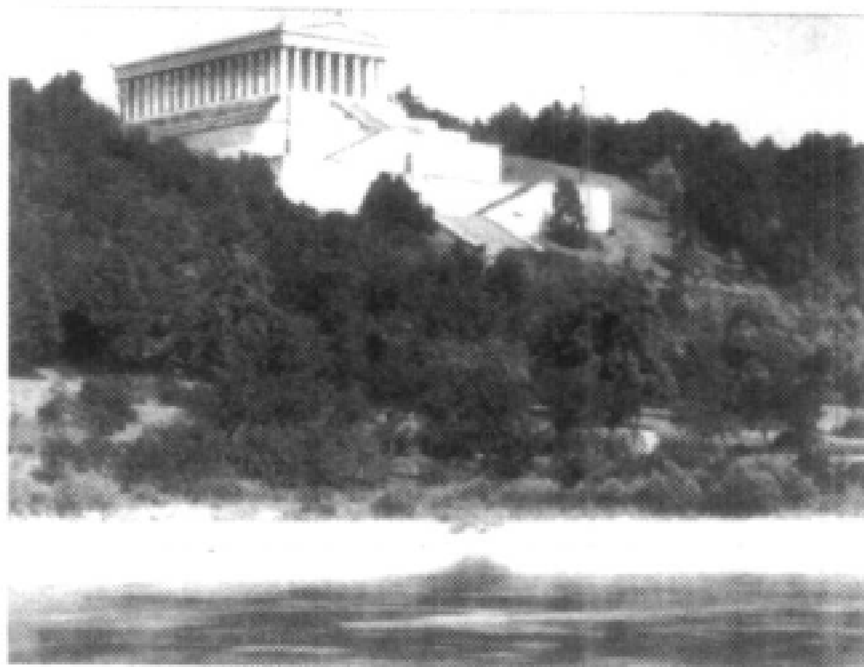
爱丁堡大学校舍

心；而到了19世纪末至20世纪初，折衷主义建筑在美国的表现又最为突出。

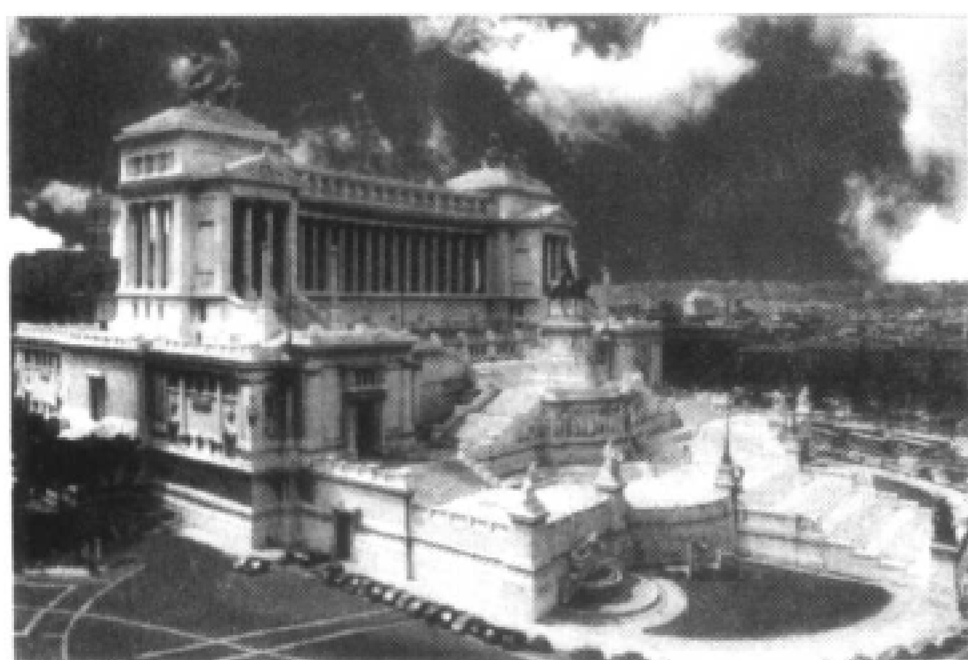
英国 18世纪中期至19世纪中后期，复古色彩浓厚的英国建筑界先后流行几种不同的风格流派，它们是浪漫主义、“罗马复兴”和“希腊复兴”。

浪漫主义是这些风格流派中最令人瞩目的。它是封建势力的反动、小资产阶级对资本主义的批判以及个性的觉醒和自由在建筑艺术上的复杂反映。钱伯斯的丘园、纳什的布莱顿皇家别墅、巴瑞的英国国会大厦等都是浪漫主义建筑的代表作。

“罗马复兴”的建筑潮流表达了新兴资产阶级对古罗马共和政体的仰慕，其代表作之一是巴斯的王家新月住宅群。在所有这些流派中，“希腊复兴”热潮的复古倾向最为明显。伦敦大英博物馆即是在这股潮流中产生的；英国北部的爱丁堡则被人们称为“希腊复兴”的大本营。

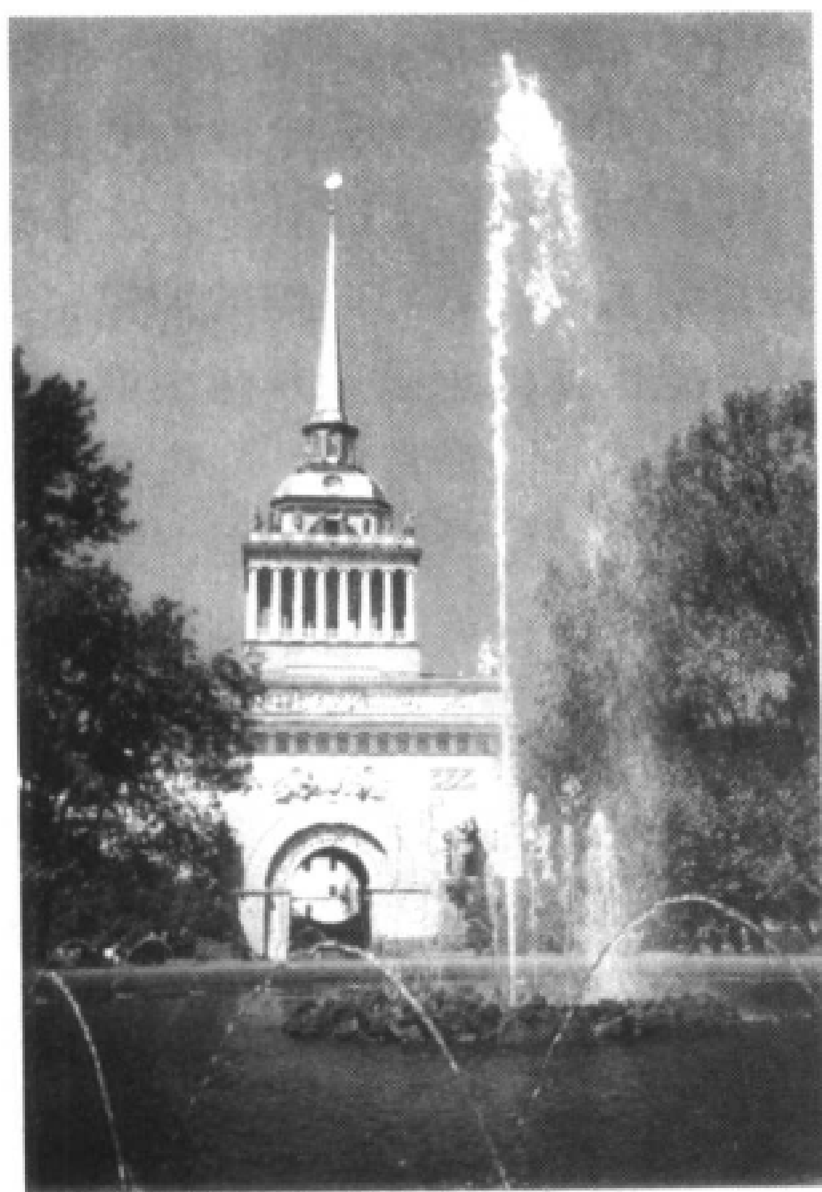


战争死难者纪念堂（1830～1841）位于德国的雷根斯堡。



由吉斯培·斯科尼（Giuseppe Sacconi）设计的祖国祭坛（1885）位于罗马城中心的威尼斯广场上，又称为伊曼纽尔二世纪念碑。

其他国家 19 世纪的德国正在为建立统一的国家而斗争。在斗争中，哥特式建筑也被借用来宣扬日耳曼民族的精神。因此，19 世纪上半叶，哥特复兴建筑在德国相当流行。当时普鲁士的首都是古典复兴建筑的集中地之一，代表性作品有柏林的勃兰登堡门、柏林宫廷剧院等。



彼得堡的海军部大厦（1806～1823）

18 世纪下半叶，俄国的建筑风格主要是古典主义的，像法国那样追求简化和几何图形的单纯性。19 世纪初俄罗斯成为欧洲强国，“凯旋式激情”成为大型公共建筑所要表达的主要内容，凯旋门、纪功柱和各种主题性雕刻成为最显要的建筑装饰。代表作有彼得堡的海军部大厦、冬宫、伊萨基辅斯基主教堂等。

18 世纪中叶以后，美国也兴起了罗马复兴，希腊复兴等建筑潮流。华盛顿、费城等城市建造了大量罗马式建筑，代表作



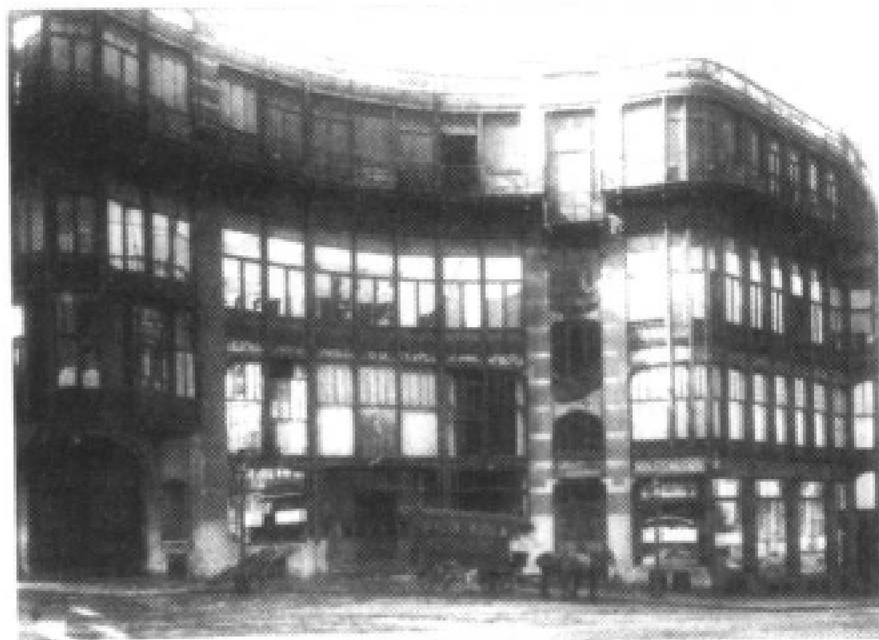
美国国会大厦

有弗吉尼亚州议会大厦、白宫等。此外，华盛顿、纽约、费城、波士顿等城市还建起了抄袭和模仿古希腊庙宇的银行、政府大厦等建筑，代表作有美国国会大厦等。

【西方现代建筑】

现代主义建筑的萌芽 19 世纪下半叶至 20 世纪初，工业革命在欧洲迅猛发展，人类开始向现代社会大步迈进，西方建筑艺术随之发生了一些前所未有的变化。

首先，日益普及的铁路运输使人们对



布鲁塞尔的“人民之家”（1896～1899）

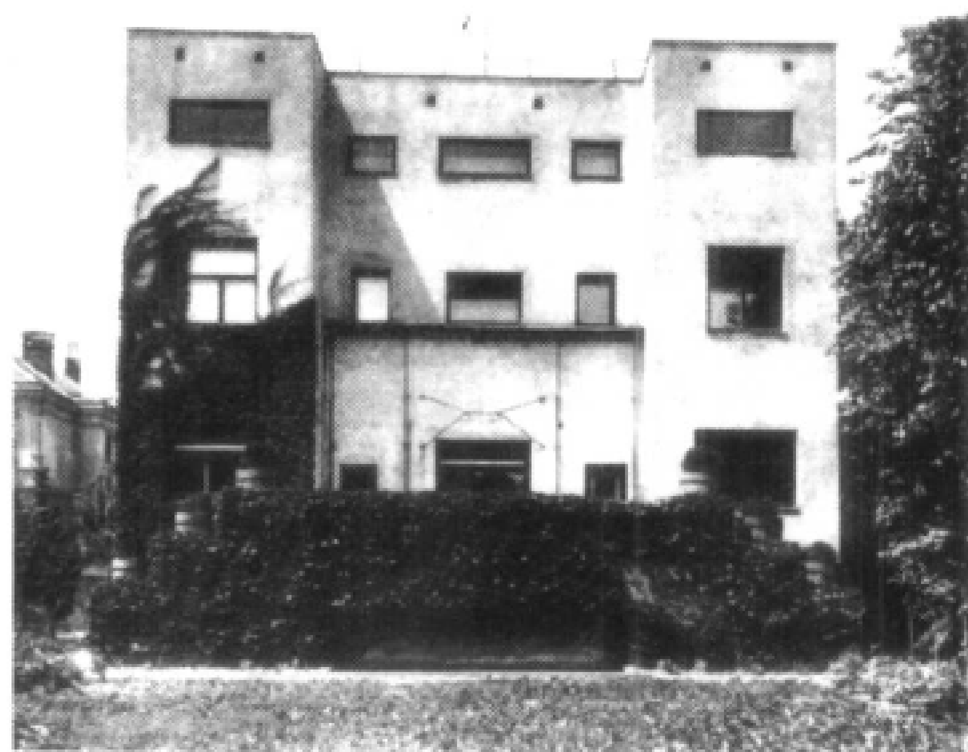
"时间"和"空间"有了新感受和新认识，产业革命更是提出了许多新的建筑需求。"效率、实用、简单"渐渐成为工业社会新的审美标准，西方建筑的传统形制和美学体系由此产生了根本性的变化——其设计的核心理念已不再是"唯美追求"，而是"技术"与"功能"。其次在建筑材料上，价格便宜、铸形方便的铁材和钢材被大量运用，玻璃亦被大面积地用于建筑外观，这不仅有效提高了建筑活动的速度，而且还为设计师提供了新的造型手段。再次，工业革命使城市居民的生活对城市建筑的依赖大大加强，人们更为重视



埃菲尔铁塔

居室的舒适性，自来水、煤气灯、暖气以及后来的电话等均成为建筑不可分割的一部分。与此同时，城市的工业化又导致了人类生存环境的异化，人仿佛成了社会大机器中的一个零件，它引发了人们对自然和个性的渴望，希望通过对建筑形式的探索来找到新的生活方式。最后，随着建筑业转入资本主义经济运作的轨道，重要建筑多以招标方式寻求经济实用的方案，"建筑师"遂成为竞争机制中的一种自由职业。建筑设计中艺术个性的发挥、不同风格流派的形成因此而有了客观条件。

这一切变化都是空前的。在19世纪



维也纳的斯坦纳住宅（1910）

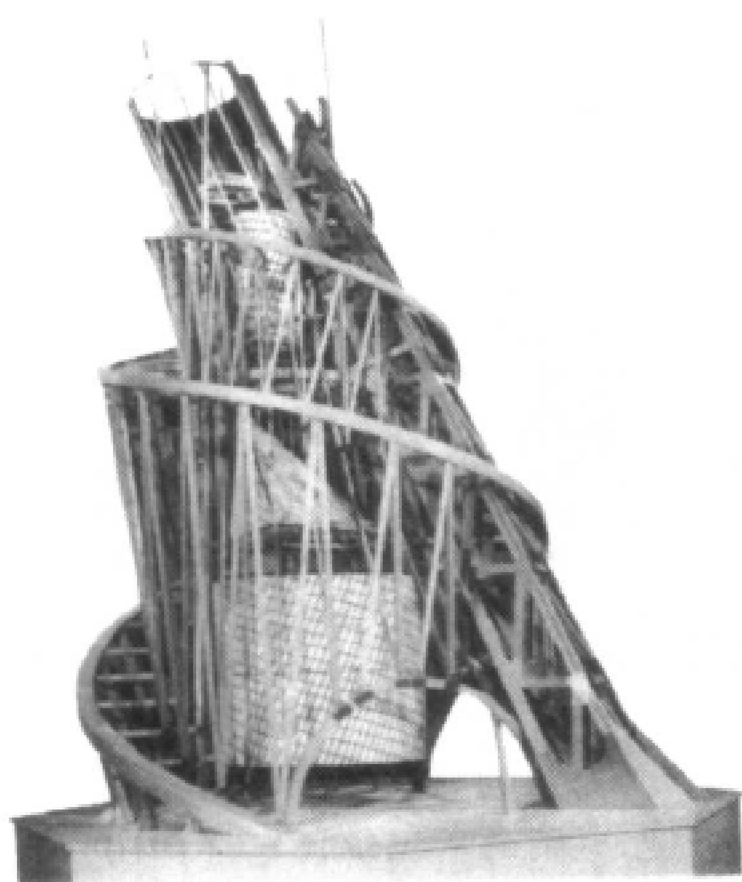
下半叶至20世纪初的欧洲，它们一方面引出了各种各样新的建筑类型，另一方面又迎来了新工艺美术运动、新艺术运动、维也纳风格派、表现主义、荷兰风格派、构成主义等众多的建筑艺术流派。

现代主义建筑 现代主义建筑虽然萌芽于19世纪末20世纪初，它的形成、活跃期却在20世纪的前五六十年。这一时期又可以第二次世界大战为界分为前后两个阶段。

20世纪初爆发了第一次世界大战。空前残酷的战争不仅给西方造成了巨大的物质损失，还导致了战前社会秩序与价值体系的崩溃。在一片混乱与空白中，现代主



爱因斯坦天文台（1920～1921）



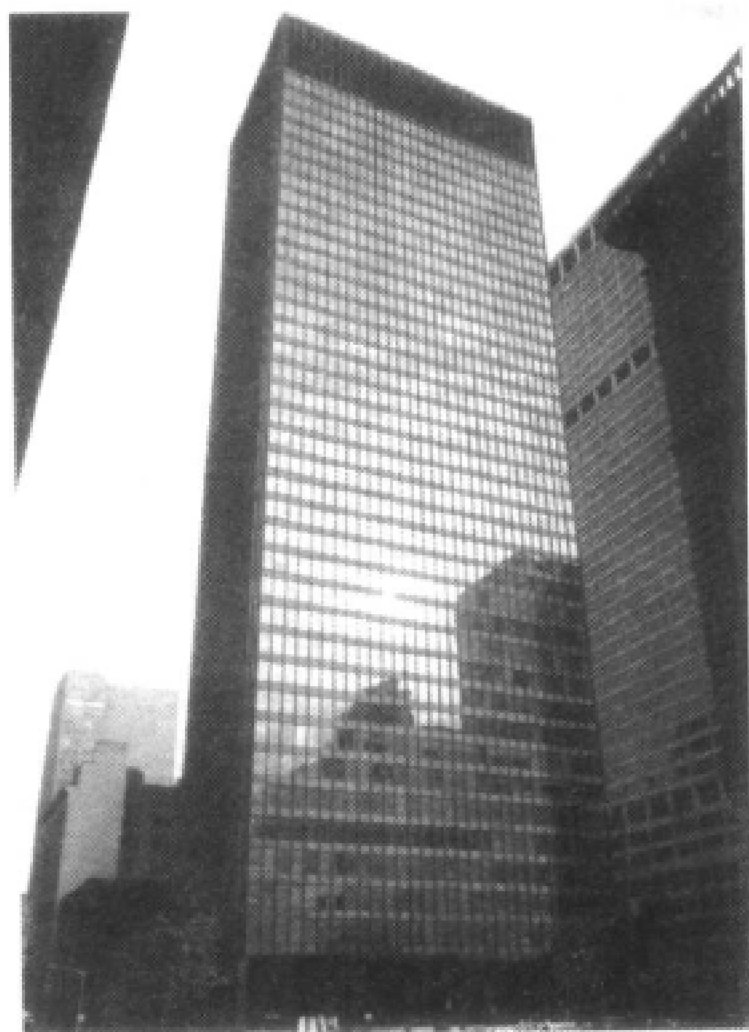
为纪念共产主义第三国际，弗拉基米尔·塔特林（Vladimir Tatlin，1885～1956）于1919年设计了这座纪念塔。

义建筑运动应运而生。1928年，来自12个国家的42名新派建筑师在瑞士集会，成立了名为“国际现代建筑会议”的组织（CIAM）。他们致力于研究建筑的工业化、最低限度的生活空间、高层和多层居住建筑、生活区的规划和城市建设等问题。此后，一种名为“现代主义建筑”的思潮即在西方建筑界成熟起来，并向世界各地迅速扩散。到第二次世界大战前夕，现代主义建筑已经成为世界建筑的主导潮流。在这期间，一些著名的建筑大师如莱特、格罗皮乌斯、密斯·凡·德罗、勒·柯布西埃等，创作了包豪斯学校、萨伏伊别墅、马赛公寓大楼、巴塞罗那世界博览会德国馆等里程碑式的现代主义建筑杰作。



美国芝加哥会堂大厦（1887～1889）

第二次世界大战结束后，现代主义建筑运动的中心从欧洲转移到了美国，开始了“国际式”运动阶段。这一运动的设计与创作以密斯·凡·德罗的“少就是多”为原则，突出建筑结构，强调简单、明确的特征和工业化特点，在发达国家中产生了巨大影响。此外，第二次世界大战后还出现了许多现代主义建筑风格的支派，如粗野主义、典雅主义、有机功能主义等。它们的艺术技术手法彼此交织，设计风格互相影响，大大丰富了现代主义建筑的面貌。其中，纽约西格拉姆大厦、法国朗香教堂、纽约联合国总部大厦、芝加哥西尔斯大厦、纽约古根海姆美术馆、纽约世界贸易中心等等，都是这一时期最有名的建筑。



美国西格拉姆酿酒公司的西格拉姆大厦（1954～1958）

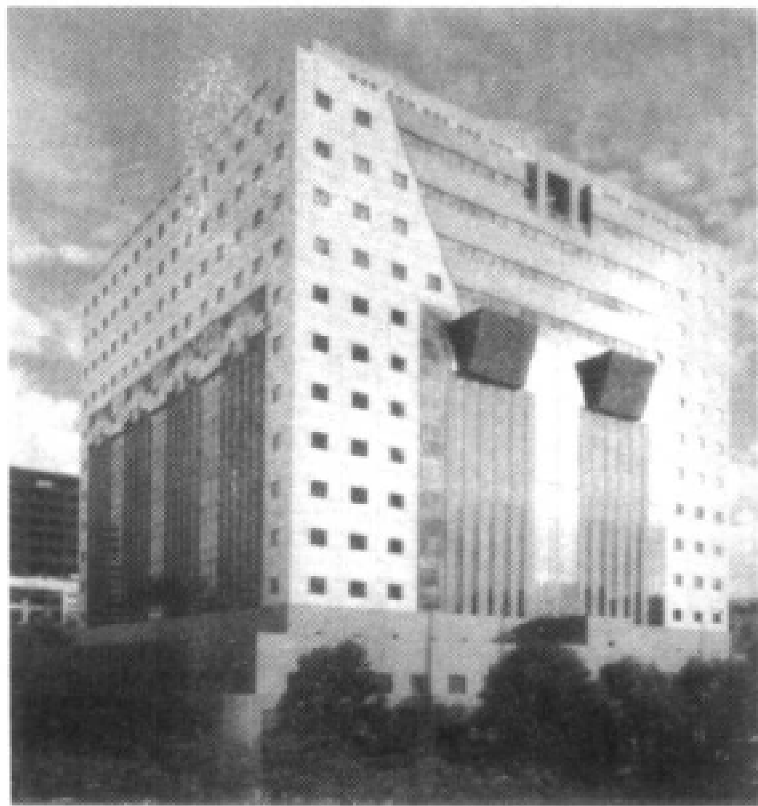
现代主义之后的西方建筑　物极必反是自古皆然的道理。就在现代主义建筑席卷西方文明世界之时，人们对它的反思和批判也萌生了：建筑家纷纷指责现代主义建筑的极端化产物——“国际式”建筑割

裂历史，迷信技术，忽略建筑所处的具体文化环境，漠视人类自身的感情需要。于是自20世纪60年代起，出现了一种力图突破这一建筑模式的创作倾向。而到了20世纪70年代之后，西方建筑已逐渐摆脱"国际式"建筑的统治，呈现出多种风格流派争相登场的发展局面。



卢浮宫玻璃金字塔

"后现代主义建筑"是这多元化发展格局中最主要的一种建筑风格。在理论上，这种风格否定现代主义建筑的内涵，主张以装饰手法来丰富建筑的视觉效果，重视建筑对人心理的影响，而不仅仅将思



波特兰市政公共服务中心（1982）

维局限在单调的功能主义上。在实践中，它打破"国际式"建筑多年来的垄断，在设计中大量采用西方传统建筑的装饰元素。然而，后现代主义建筑在本质上并没有彻底否定现代主义建筑，后者的设计基础仍是它的设计核心。与现代主义建筑相

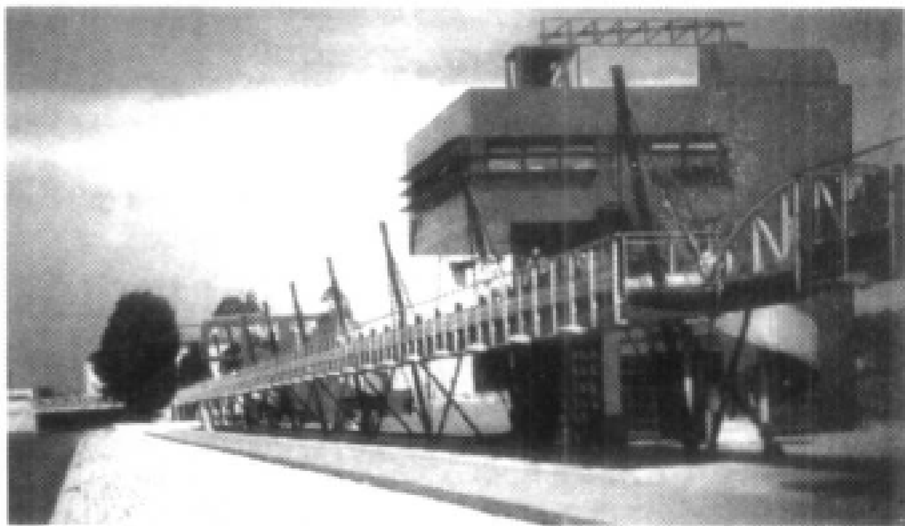


如今改称为"日本索尼公司大楼"的这座纽约美国电报电话公司大楼建成于1974年。

比，后现代主义建筑所做的只不过是在现代主义建筑的外表罩上了一层装饰主义的外衣。

除了后现代主义建筑，20世纪最后30年的西方还活跃着不少个性鲜明的设计流派与标新立异的建筑师。前者最著名的有"高技派"、"解构主义"等思潮。它们对现代主义建筑所依赖的结构主义原则发起了有力的冲击。而悉尼歌剧院的设计者伍重、波洛米尼圣卡罗教堂模型的设计者马里奥·博塔、巴黎阿拉伯世界研究中心的设计者努威尔、巴黎西区音乐城的设计者鲍赞巴克等人则是后者的代表。

这一切说明，迄今为止西方建筑艺术正在进入一个多元化的发展阶段。它已经没有了历史传统的权威号令，没有了单一模式的独霸天下；有的只是艺术的诱惑、商业的刺激和创作的冲动……



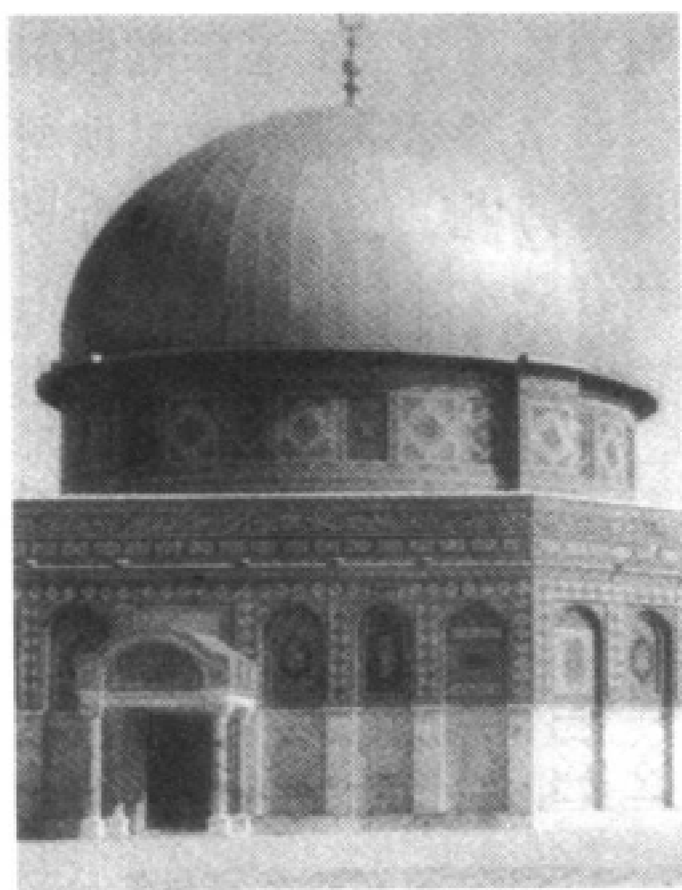
巴黎的拉·维莱特公园（1984～1988）



巴黎西区音乐城

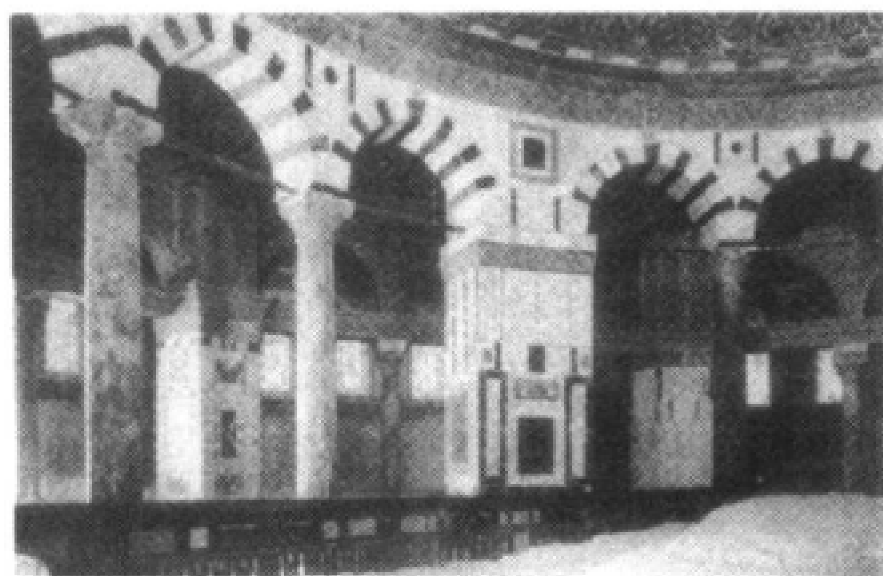
【伊斯兰建筑】

在所有阿拉伯国家及信仰伊斯兰教的非阿拉伯国家，不论走到哪里，最优美的人造景观都是清真寺。清真寺不止是景观，更主要的在于它是地方民众的精神信仰核心和宗教活动中心。



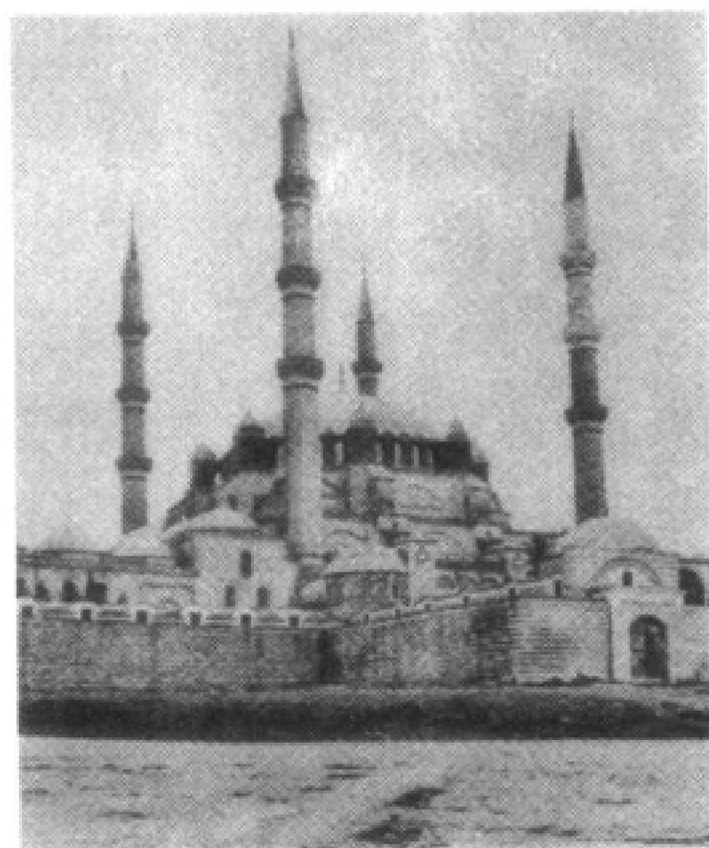
阿克萨清真寺（岩石圆顶寺）
（阿拉伯）耶路撒冷　7世纪始建

伊斯兰教不允许崇拜偶像和塑造形象，看不到真主安拉及先知穆罕默德的样子，但伊斯兰教却大大提倡集会活动和朝拜活动。伊斯兰教徒通称“穆斯林”（Muslin），原意为“顺服者”。穆斯林举行宗教仪式的场所被称作“清真寺”，是阿拉伯文 Masgid 的意译，音译“麦斯吉德”，原意为“礼拜的场所”。为了给穆斯林们提供集会朝拜的场所，大大小小、造型各异的清真寺便在伊斯兰世界各国各地陆续拔地而起。伊斯兰教的清真寺相当于古代埃及与希腊的神庙，相当于基督教的教堂、佛教的寺庙。



岩石圆顶寺内大圣石（右下）
耶路撒冷　7世纪

阿拉伯人既具有高度的宗教信仰，更具备高度的创造才能，他们首先把这种创造能力及其最大的物力财力贡献给了清真寺的建造。因此，阿拉伯世界无处不有的清真寺，都是当地最美的建筑。伊斯兰世界最有代表性的清真寺，也是世界上最美的一流建筑物。



阿哈默德一世清真寺
（圣索菲亚大教堂）
（土耳其）伊斯坦布尔　17世纪初

伊斯兰教最具代表性的清真寺

先知清真寺是阿拉伯—伊斯兰世界的第一所清真寺，坐落在伊斯兰第二大圣城，沙特阿拉伯的麦地那。

穆罕默德以反对多神崇拜来要求大家都归顺惟一的真主安拉，开始了创立伊斯兰教的过程，具体行动是先把供奉在原土著部落神庙中的各种精灵偶像及自然物体都砸碎并铲除掉。穆罕默德的宣传及活动动摇了居民的原始信仰，触犯了部落上层贵族的利益，引发了部落内及部落间的动荡与矛盾冲突。部落权贵开始对穆罕默德进行迫害。

公元622年，穆罕默德带领弟子与妻室被迫离开故乡麦加，来到麦地那，继续宣传伊斯兰教的各种主张。他和弟子们居住的地方便是他讲经说道的地方。听讲和相信的人越来越多，先知穆罕默德便与众弟子一起用椰子树干当柱，用泥巴、土坯砌成围墙，用树枝麻布将露天大院遮盖起来，世界第一所清真寺便如此在先知穆罕默德亲自带领下建成，后人称它为“先知清真寺”，简称“先知寺”。当时的这所简陋的清真寺仅是长41米、宽31米的庭院，穆圣死后，葬在此寺的东南角。

现在，麦地那的这座先知清真寺已经多次翻修重建，占地面积16200平方米，有五道大门和五个宣礼塔，在穆圣埋葬之处建起他的陵墓。麦地那因有这座先知寺和穆圣陵而成为伊斯兰世界的第二大圣城。

伊斯兰世界的著名清真寺有很多很多，倭马亚王朝（公元661—750年）定都叙利亚之大马士革，把这里的一座教堂改建成一座豪华的大清真寺，一般称“大马士革清真寺”，又称“倭马亚家族清真寺”。阿拉伯人670年征服北非突尼斯，在突尼斯城建起“欧格白清真寺”。阿巴斯王朝（公元750—1258年）迁都伊拉克之巴格达，建起一座规模庞大的双顶“喀西门大清真寺”。在埃及开罗还有一座比爱资哈尔清真寺更早的“土伦清真寺”，它也有如萨马拉清真寺那样的一个螺旋形宣礼塔，只是仅一圈。开罗还有一座土耳其苏丹统治时期建的“哈桑清真寺”。奥斯曼帝国时期，土耳其人将新首都伊斯坦布尔（原君士坦丁堡）的原圣索菲亚基督教堂改建成“阿哈默德一世清真寺”，加修四个尖塔，内部做了全面伊斯兰式的装修，成了两个宗教的典型混合建筑样式。

在伊斯兰征服过的所有地域国家，包括印度、巴基斯坦、中亚各国、北非各国，乃至遥远的印尼与中国各地，凡有穆斯林生活的地方，均建有大小不等的各式清真寺，体现了伊斯兰教的信仰和阿拉伯人的智慧。

除清真寺外，堡垒式宫殿（简称“宫堡”）也是伊斯兰建筑艺术的一大特点。由于阿拉伯气候异常，风沙干旱，加之游牧人好动的性格，君主贵族不能一年四季老呆在一个小地方，于是，阿拉伯半岛北部林区、沙漠边缘绿洲地区，建起各类避暑的行宫或别墅，它包括正殿、寝宫、礼拜厅、浴场等整套齐全的建筑。最有名的姆萨塔宫堡，便是一座代表性宫堡建筑群。宫堡式建筑是古代西亚文明的院落格式，吸收了希腊罗马柱廊拱顶式样，加之伊斯兰各式几何图案纹样装饰，使之外观严密宏伟，内部豪华奢侈。

【印度建筑】

原始佛教建筑　自公元前6世纪释迦牟尼创立佛教，至公元前4世纪末孔雀王朝的两百余年间，是佛教的早期，后人称之为“原始佛教”。此时期佛教美术的遗

存很少很少，属于自公元前18世纪到前3世纪的一千五百年美术断层的尾端。是什么原因造成了这种历史空白现象呢？确切的解释还有待于进一步的考古发现及专题论证。目前的一般性解释有如下几点：1. 印度气候炎热多雨，潮湿，各种物品容易腐蚀；2. 早期佛教建筑多已被历史所蚀灭；3. 印度的埋葬法十分简陋，没有陪葬品的习俗；4. 佛教以反对婆罗门教的神灵及偶像崇拜起家，自身塑造神像的可能性不大。综上所述，原始佛教美术遗存至今基本没有发现。

原始佛教建筑的存在是肯定的，但传说中对几座最早的佛教建筑的描述，都不大能使今人信以为真，比如传说中释迦牟尼在世时，曾为他建造一座“黄金寺”，是一座规模不大，却辉煌之极的宫殿式寺庙，一说5米多长，一说8米多长，屋顶用寸厚金板覆盖，里外的许多装饰均用黄金为料。

另一传说，在乔萨罗国（Kosalo）的京城舍卫，有一位富商，叫须达多，是释迦的施主之一，因经常施舍贫困孤寡之人，人们称他为“给孤独长者”。传说他



祇园精舍遗址 （印度）前5世纪

在祇陀太子协助下建起一座很大的房屋，供释迦牟尼的信徒集会听释迦宣讲布道，称“祇园精舍”。如果有这样一座建筑，它便是佛教的第一所寺庙。有这样一所供释迦传布佛道的建筑是可信的，但传说中的其他内容，如把这所建筑描述得很大很豪华以及有关释迦牟尼的雕像画像等就不可信了。



鹿野苑达麦克塔 前4世纪

鹿野苑是释迦牟尼在菩提伽耶树下修炼成佛后首先来到的地方，这里的一座塔——达麦克塔可能算是最早的佛塔了。这座塔现下层石筑，上层砖砌，内为实心，高达47米，呈下粗上细两段圆形。当年此塔可能小得多，经多次翻修扩建方成此形。现在已破损一截，仅有20米左右的高度。

孔雀王朝时期 阿育王以前的印度建筑全以木为料，不能存留多久，至今无一遗存。阿育王时代正值亚历山大东征不久，受了希腊人的影响，印度建筑由木料转为石料，并附加浮雕花纹，开始有了真正的石建筑，也就有保存下来的可能性。阿育王时代的佛教建筑尚很单调简陋，存留今日的也不算太多，主要是石窟和佛塔两类。

石窟是指在山洞崖壁下方凿出的洞窟、石室，用以供僧人念经、修行、信徒聚会膜拜的地方。早期的佛教石窟都仿照草木结构凿成，里外十分简陋。

洛马斯里希石窟（Romasrisi），是阿育王时期所凿之有限的几个石窟之一，半圆形窟顶3.6米高，洞窟近十米长，石窟

门面仿照木屋般刻了环窟花纹以及木柱木梁支撑，实则均为连成一体的山岩，窟内墙壁雕刻着行进的象群，表示民众对佛教的崇敬。后墙前的光线暗淡处，有一小舍利塔，上有男女供养人雕像，都刻得简易质朴。这座石窟可能是佛教石窟中最早的一个了。

佛塔所谓“塔”，是从“窣堵波”（Stupa）变化而来，本是埋藏佛骨舍利和经文法物的地方。孔雀王朝时代还只初创有窣堵波，尚未形成今日之塔形。窣堵波由基台、半球形覆钵、方形平头（祭坛）、竿、伞五部分组成。实际上便是埋佛僧骨灰的坟冢，有的连佛骨也无，仅有经文法物。故塔又分两种：有舍利（佛骨）者为塔，无舍利者为支提（Csitya）。后来，凡是与释迦牟尼有缘和信仰佛教之地，全都以各种名目建起了大小不等的塔，人们便称其为“宝塔”、“佛塔”。于是，塔便成了佛教的象征性建筑和佛教徒朝拜的对象，佛塔也就成了信仰佛教国家数量最多的建筑物。孔雀王朝之前，已有不少窣堵波类的佛塔，据传，加之阿育王的大兴土木，到孔雀王朝时，全印度的佛塔多达八万四千座。但因多是木结构而绝大部分已无踪影。阿育王时代开始改为石料建筑，才有少数石料窣堵波存留至今，比如萨尔纳特的窣堵波以及最著名的桑奇大塔之覆钵部分（半球形）的核心，便是阿育王时代建成的。由于桑奇大塔建造数百年，翻修了几次，到公元1世纪之安达罗王朝才基本形成今日见到的样子，而孔雀王朝初建的覆钵核心已埋在里边。

巽加王朝与安达罗王朝 阿育王去世（前232）以后，孔雀王朝开始瓦解，分裂成一些小王国。公元前187年，巽加王朝彻底推翻孔雀王朝，取而代之，后来又陆续分裂出安达罗、甘婆等王国，同时并存一段。公元前75年巽加王朝又被安达罗推翻，建起安达罗王朝，直至公元1世纪，由于分裂战乱，艺术发展受到一定影响，但又因佛教方兴未艾，正呈上升趋势，越来越多的民众加入信仰的行列，对推动社会发展起到积极作用，加之孔雀王朝所奠定的雄厚基础，巽加王朝与安达罗王朝的佛教美术继续向前稳定发展。

巽加王朝起始，印度佛教建筑基本上形成了三种典型式样：一为石窟，二为佛塔，三为寺庙。

巽加及安达罗王朝的三百多年间（公元前2世纪—公元1世纪），印度各地为推广佛教开凿了上千个大小不等的石窟，多数在德干高原的西部山区，其中，最著名的阿旃陀石窟。

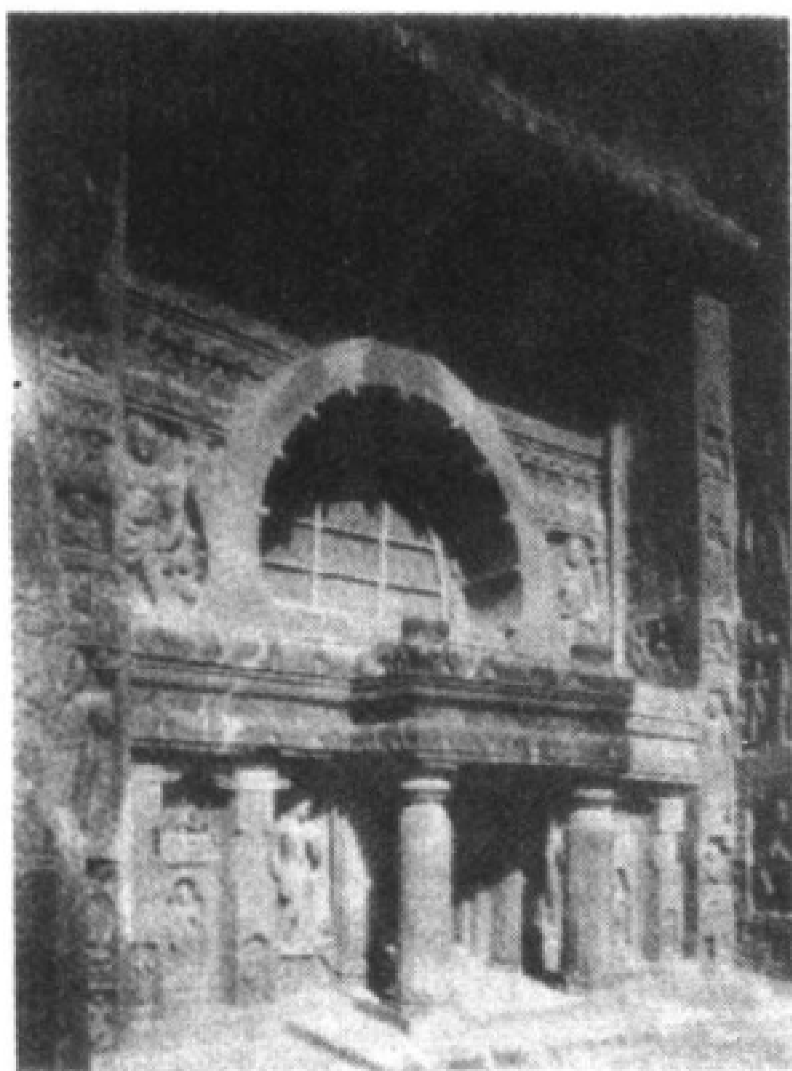
另外，还有两个著名的石窟，即巴伽石窟和卡尔利石窟。

巴伽石窟是印度最早的石窟之一，比洛马斯里希石窟晚一个世纪左右（约公元前2世纪），但比洛窟要规模大而华丽，窟内石室长近17米，宽8米，拱顶9米。石室深处有一个3米高的窣堵波，是僧人及佛教徒围绕膜拜的中心。在主石窟两侧，有几个僧人打坐修行的小石室。有意思的是一个石室门廊的几块浮雕不是佛教主题，而是婆罗门教信奉的吠陀神灵，一侧是雷神因陀罗骑在大象上，另侧是太阳神苏利耶驾驶驷马金车制服黑暗魔王。这些婆罗门教的浮雕画面，证明了早期佛教时代的宽容，证明婆罗门教并不因佛教时代的到来而销声匿迹，它仍在民间有着很大的感召力及不少的信徒。

卡尔利石窟约凿于公元1世纪末的安达罗王朝。这是一个比巴伽石窟更大更华丽的石窟，并且保存得较为完好，它附有很多精美的雕刻。这个石窟的内部很类似西方的教堂，不能用一般小型石窟来设

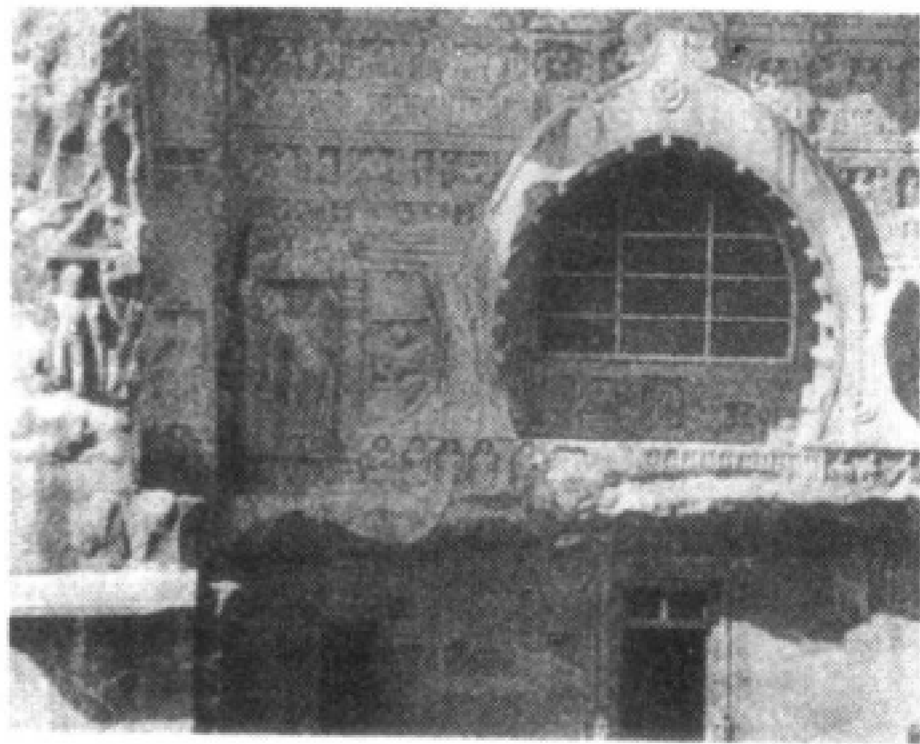
想，也许称“殿窟”更合适。卡尔利石窟纵深40多米，宽与高均15米左右，有三个入口，中间大两边小，窟内两侧各有16根八角形立柱，每根柱的上部是双人双象的雕刻，再上是拱形条柱。石窟最深处呈半圆形，有7根石柱，前立一窣堵波，整体近似一个扣放的高脚杯。整个石窟给人以辉煌沉雄、壮丽深邃的感觉。窟前小庙中有一类似四狮的柱头，窟口有5个莲花式拱形小窗，左右壁间的方龛中有男女供养人的高浮雕像，雕刻的形象特征并不鲜明，但发式服饰、姿态体形，都以裸体为原形，着意表现男女性之间的差别：男性方正有力，女性曲柔优美。

阿旃陀石窟作为印度佛教美术鼎盛时期标志的，是著名的阿旃陀石窟。它不能单纯归于哪一类艺术，而是一座建筑、雕刻、绘画的综合体，它也不能完全归于笈多时代，而是跨越了印度佛教美术发展的几乎整个历史。



阿旃陀石窟（19号窟）外景　（印度）4世纪

阿旃陀石窟位于印度中部德干高原温德雅山脉西部，贾尔冈市南五十多公里、奥兰伽巴德西北一百多公里的山区小镇阿旃陀附近。阿旃陀（Ajanta），在梵语中是“无思”、“无想”之意。显然，这里是个很清静幽雅的“世外桃源”。阿旃陀镇郊的阿旃陀山，是一座马蹄形悬崖山，下有小溪流水，上有葱郁树林，石窟便开凿在



阿旃陀石窟（26号窟）外景　（印度）4世纪

距地面小溪几十米高的悬崖中，计有29个洞窟，排列成一个美丽的月牙形（或曰马蹄形）。

相传，公元前3世纪的阿育王时代便开凿，但一般说法是在公元前2世纪或前1世纪起始，直至公元7世纪的后笈多王朝，前后经历近一千年之久。随着佛教的急剧衰微，石窟湮没在丛莽之中又达一千余年无人知晓，直至19世纪被一名英国军官偶然发现。这位英国人是在追踪野兽途中，发现野林密布的深处有许多奇异的山洞，走近时又看到许多圆柱、方门、石刻，被厚厚的沙土所掩埋，便叫来附近的村民打扫，于是，一座世界艺术的光辉宝库便显露在光天之下，呈现在人类面前，成为印度历史及其艺术创造力的确凿见证。

阿旃陀石窟的29个洞窟全部是佛教艺术洞窟，按自东向西的顺序编号，而不以开凿年代为序。从年代上讲，可分为前后两个时期，中间的几座，8、9、10、12、13号窟，是前期开凿的，约在公元前2世纪的巽加王朝至公元2世纪的安达罗王朝之间，它们属于小乘佛教。间断几百年后，于公元5世纪至7世纪的笈多王朝

和后笈多的一段，开凿了其余的洞窟。

29个洞窟中有5座（9、10、19、26、29窟）带门庭的佛殿，又称“支提窟”，是供民众前来祭拜用的，其余的是僧房，供僧徒居住和念经所用，又称“僧伽蓝”和“毗诃罗”。

阿旃陀石窟是用雕刻的方式，以石山为依托创造出的一座大型建筑群，它必然是建筑与雕刻的混合体，尤其几座佛殿（支提窟），宛如石造的宫殿。早期佛殿的门面装饰尚较古朴，规模已很可观，晚期的几座华丽极致。

早期佛殿，以第9号、10号窟为代表，约凿于公元前2世纪。10号窟正面有一大型支提窗，窟内计有39根八角列柱，贯穿中后殿形成柱廊，半圆形后殿正前是双层窣堵波（佛塔）。第9号窟比10号为小，形制近似10号，窟内略长。

后期佛殿，以第19号、26号为代表，约开凿于公元6世纪。19号窟正面门庭两根圆柱，两侧各3根壁柱，连成一条门廊，支撑上方横楣浮雕饰带。正面上方的马蹄形大支提窗，为这座窟抬高了规格，增加了荣耀，给人以雄伟华贵、开阔敞亮之感。支提窗两侧各雕一守护神（门神）药叉像。窗的上方又是一宽大的浮雕图案饰带。门窗左右上下布满大小各异的雕刻，其中，以门左侧的《蛇王与王后》为最，是阿旃陀雕刻的代表作之一，刻画的是著名印度民间传说：蛇王头戴王冠，安坐中央，七头蛇帽花瓣似展开；王后左手持莲花，回眸蛇王，做依倚眷恋之姿，二位似正在情爱忘我之中。

第26号洞窟与19号极为相似，外门庭似乎更大，但已残缺，只留门楣痕迹。马蹄形大窗间格更多更深，格间还雕有许多小佛陀。正面窟壁装饰更华丽繁缛、门神药叉雕到凹壁折向门窗的侧立面，更显高大威武。左侧廊壁的外沿还有一横7米的《佛陀涅槃》雕刻。

除佛殿外，有些僧伽蓝（毗诃罗）窟也有相当的雕饰装修。前期的几座尚较狭小简朴，后期的几个僧伽蓝窟规模亦较庞大，装饰也很华丽，比如4号窟，近5米高，26米多深，正面有门庭列柱，内部有三十多个侧室供当年僧徒打坐念经，后壁也有佛像祠堂，这已十分近似佛殿了。

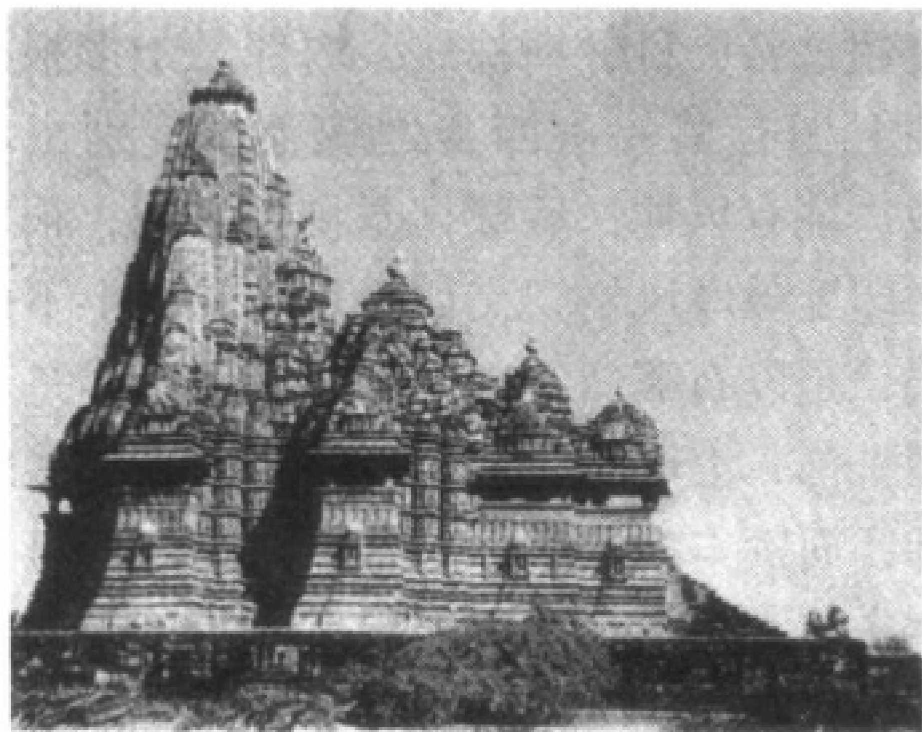
第1、2、6、16、17号窟，也是雕饰较多、规模较大的僧伽蓝窟，内部均有多个僧室，多根列柱、门面雕饰亦较华美。比如1号窟的正面柱头雕饰，绚丽丰饶程度超过希腊科林斯柱式，内部二十多根列柱上楣有幅一头四身之鹿浮雕，别出心裁，饶有风趣；后壁祠堂佛陀坐像，很有中印度敦厚风格。又如6号窟，分上下两层，是以石雕像为主的洞窟，下层多是小型坐佛，上层有一座2米多高的高浮雕之佛，面额丰满圆润，双臂一曲一直，身体端庄直立，长耳耷肩，螺发均匀，手法洗练，是一尊典型理想化的笈多鹿野苑式佛像。

犍陀罗建筑　贵霜王朝时期在犍陀罗建造的寺庙佛塔与内地纯印度式不同，吸收了希腊神庙的式样，一是把原窣堵波式半球形改成方形佛塔，二是佛塔基层附加了柱廊，柱头一般用多利克式和科林斯式。著名的犍陀罗式佛塔有：爱里马雏德塔（Alimasjid），是三层方式佛塔，最下层刻有希腊科林斯柱头，四面雕着佛陀菩萨像；中层的正面是狮子雕像；上层的四边各凹进去三叶拱与梯形楣龛，龛中刻有佛像。三层之上是圆形塔尖，最尖端是一法轮。尤撒夫择依塔（Yusafzai），是至今保存较完好的犍陀罗式佛塔，结构与造型与爱里马雏德塔相近，并比爱塔更显纤巧细密、华丽稳重。玛尼凯莱塔（Manikya-

la)，是犍陀罗式佛塔中最大的一座，是一座直径 50 米的半球状佛塔，类似早期窣堵波，但基坛下层却并列着希腊科林斯柱廊。整塔未加任何装饰，给人以朴素庄严之感。

犍陀罗式建筑遗址在印度河一带很多，但大部分已荒芜，除佛塔，还发现了王宫、市街、殿堂等遗址，具体造型已不可知。

印度教神庙 印度教的哲学思想是一种对宇宙精神和生命活力的解释。印度教美术是其哲学思想的形象化图解和具体象征物。



根达利耶·摩诃提婆神庙 （印度）11 世纪

神庙，是印度教徒聚会之地，但印度教徒认为它是诸神灵在人间的住所。印度教神庙一般由圣所、柱廊、高塔三部分组成。圣所又称秘室，字面意为子宫或胚胎，是安置主神像之地；柱廊是带顶棚的列柱长廊，是供教徒聚会的大厅；高塔象征宇宙之山。笈多时代的最早印度教神庙可能由佛教的支提、祠堂演进而成。早期的印度教神庙（4 世纪末），仅有一间平顶圣所（秘室）和一座列柱门廊组成。中期的神庙（5 世纪初），在圣所周围增建带有花格窗的顶盖围廊，圣所前有凸出台阶，整个神庙建在一个方形台基之上。后期的神庙（5 世纪末），在圣所（秘室）上方增建了高塔，在圣所与高塔外壁饰有印度教的神像及各类神话浮雕。

初期印度教神庙规模较小、形制单调，存留至今的已不多，如中央邦黛维神庙。后来神庙上方有了高塔，如北方邦德奥伽尔化身神庙、比塔尔冈砖庙等。

奥里萨神庙群是建于 8 世纪至 13 世纪间，主要集中在奥里萨邦布巴内斯瓦尔附近，有数千座，今仅存五百座左右，被称为“奥里萨式”。奥里萨式神庙多有围墙，主建筑由主殿和前殿二部分组成，均呈方形，晚期的奥里萨式神庙在前方中轴线上方有曲线形球根塔，外壁有十数层大量饰雕，顶端又有一串自大而小的宝瓶装饰尖。底层柱廊有着阶梯式飞檐和角柱形屋顶。前期（8 世纪—10 世纪）奥里萨神庙形式尚庄重朴素，后期渐趋华丽，繁琐至极。

前期代表性神庙有：持斧罗摩主神庙（8 世纪中），穆格蒂希瓦尔神庙（10 世纪中）；后期代表性神庙有：林伽罗阇神庙（11 世纪末），罗阇罗尼神庙（12 世纪中），康那拉克太阳神庙（13 世纪中）。

奥里萨式神庙与所有印度教神庙一样，雕刻与庙外壁紧密相连，合为一体，雕刻风格同为一种繁丽而神秘的理想主义，强调各式人体曲线美，尽力夸张其动态，使之具有性感魅力和生命活力。

康那拉克太阳神庙是奥里萨式神庙中建造最晚、最成熟、最有代表性的一座，它是为祭祀印度教中的太阳神苏利耶而建，建筑与雕刻的艺术水平都最高。

中印度 印度中部德干高原一带，在 8 世纪以后的小国分立时期，是北方外来雅利安文化与南方达罗毗荼文化融会之地，同时含有两种文化因素。

8 世纪上叶的遮卢迦王朝虽然仅存在 18 年（公元 735—753 年），却三移其都城，建造了大小印度教神庙近百座。

公元753年建起强大的拉施特拉古德王朝，并稳定了近二百年（公元753—949年）。该王朝在德干高原山区创造了中印度乃至整个印度最著名的岩石窟神庙群——埃罗拉石窟。

庞大的石窟坐落在印度中部偏东的哈拉施特拉邦奥兰加巴德市北郊几十公里的一南北月形山麓，在2公里长的陡坡上开凿出34座岩石窟，按自南至北的顺序编号，1—12号为佛教窟，13—29号为印度教窟，30—34号为耆那教窟。

埃罗拉石窟与阿旃陀石窟同属一邦，相距百余公里，是印度最著名的两座传统艺术与宗教文化宝库，区别在于：①阿旃陀石窟是佛教石窟，埃罗拉石窟包括佛教、印度教与耆那教三个宗教，其中以印度教石窟为最多最大最精美。②阿旃陀石窟主要是壁画艺术，埃罗拉石窟主要是雕刻艺术。

埃罗拉石窟的精华是13—29号的17座印度教石窟，这些石窟气势宏伟、工程浩大、装璜华美，风格综合了南北文化及佛教艺术的长处。雕刻保持着笈多时代的华丽，吸收了德干本地雕刻的厚重及南印度的秀雅，体现出丰富强烈而又有戏剧性大动势的特点。

16号窟——凯拉萨神庙，是埃罗拉石窟的精华所在和最高体现，它是切削山麓半坡的一整块花岗石雕镂而成，可称是“雕刻的建筑”，亦可称“建筑形的雕刻”。这座石雕神庙由门楼、祠堂、前殿、主殿四部分组成，它们都建在一个高高的平台上，占地面积是希腊雅典巴底依神庙的两倍。

凯拉萨神庙的雕刻属于神庙的组成部分。题材内容多来自印度教经典《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》，众多印度教神灵动态夸张，力度性大，戏剧性强，是一部宇宙生命的交响曲。神庙雕刻的代表作有《罗婆那摇撼凯拉萨山》、《舞蹈的湿婆神》、《塔壁飞天》等。

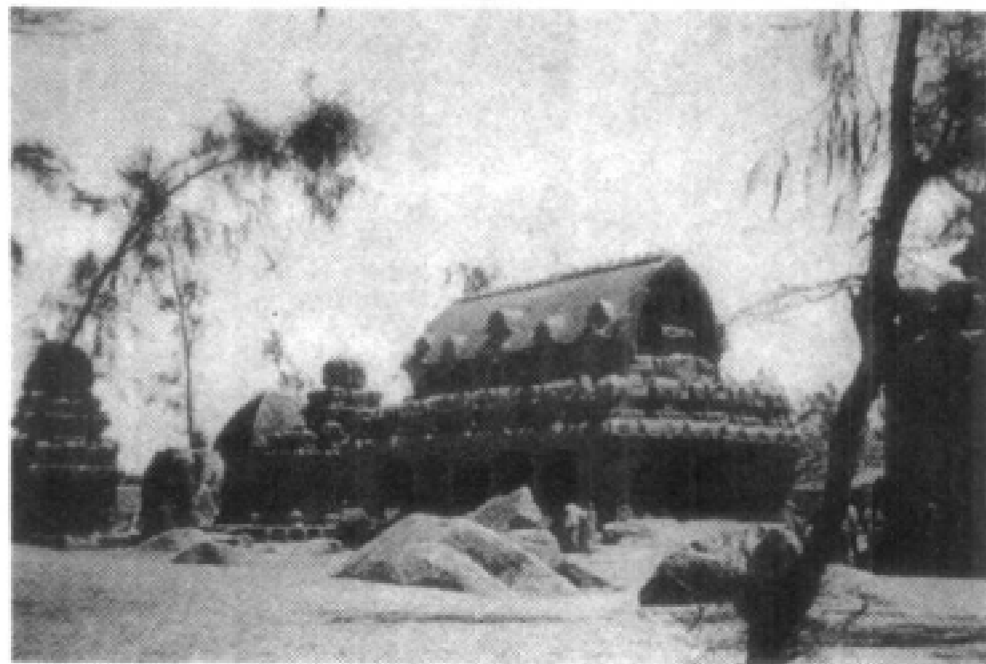
南印度　8世纪至15世纪的南印度美术以印度教为主，体现出较纯正的达罗毗荼人的本色，神庙有时直称“达罗毗荼式”。由于印度教分支中的湿婆教在南印度流行，神庙主要是湿婆神庙，神庙内供奉来自古代传统的生殖崇拜象征物——林伽（男根）和优尼（女阴），用以代表万物生生不息的宇宙生命循环。

6世纪以前统治南印度的安达罗王朝之佛教力量，原本就不如北方强大，印度教兴起后，帕拉瓦王朝（6世纪—10世纪）取代安达罗王朝后，很快大力推广印度教，并建立起大量印度教神庙。

南方式（达罗毗荼式）印度教神庙的特点是：主殿方形，上方屋顶是多层角锥形高塔，外壁各层布满大量装饰性雕刻，这些雕刻与安达罗王朝时代之阿马拉瓦蒂雕刻一脉相承，很有乡土人情味，造型柔美细长，动态变化较大，很有个性力量。

南印度的神庙遗址主要集中在泰米尔纳德邦马德拉斯以南的沿海，尤其在摩诃巴里补罗一带地方。有几座著名的神庙至今仍完好地屹立着。

五战车神庙是南印度著名的印度教神庙之一，位于马德拉斯以南五十多公里的



五战车神庙　（印度）马德拉斯南7世纪

沿海。所谓“五战车”是用整块巨型岩石雕凿成五座独立性建筑，并连在一条中轴线上，前四座在一条直线上，最后一座略偏西侧。五座建筑按《摩诃婆罗多》中的人物各命其名：黑公主战车、阿周那战车、毗摩战车、法王战车、无种偕天战车。五战车神庙各有不同造型，有的简朴，有的华丽，均仿木结构由岩石凿雕而成。

海岸神庙是距五战车神庙几十公里的另一座著名印度教神庙，濒临大海，坐落于沙滩，前方一片汪洋，左右平坦辽阔，是用大块方整岩石垒砌而成。神庙由三间殿堂组成，东临大海的一间最大，计分四层，底层八角，上层方形，最上方为圆帽顶。神庙秘室供奉着直插地表的巨石磨光的大林伽，表明南方湿婆教的生殖崇拜观是十分浓厚的。神庙一件面向大海的石狮，也是一块巨石略加雕凿，直立向上如林伽勃起，石狮面孔瞪眼、龇牙、怒视前方，右腿膝上附雕着一个小湿婆神，以示权威，胸前雕一方形龛，供信徒放置供物神像、香火之类。

帕拉瓦王朝的南印度还有十余座石窟



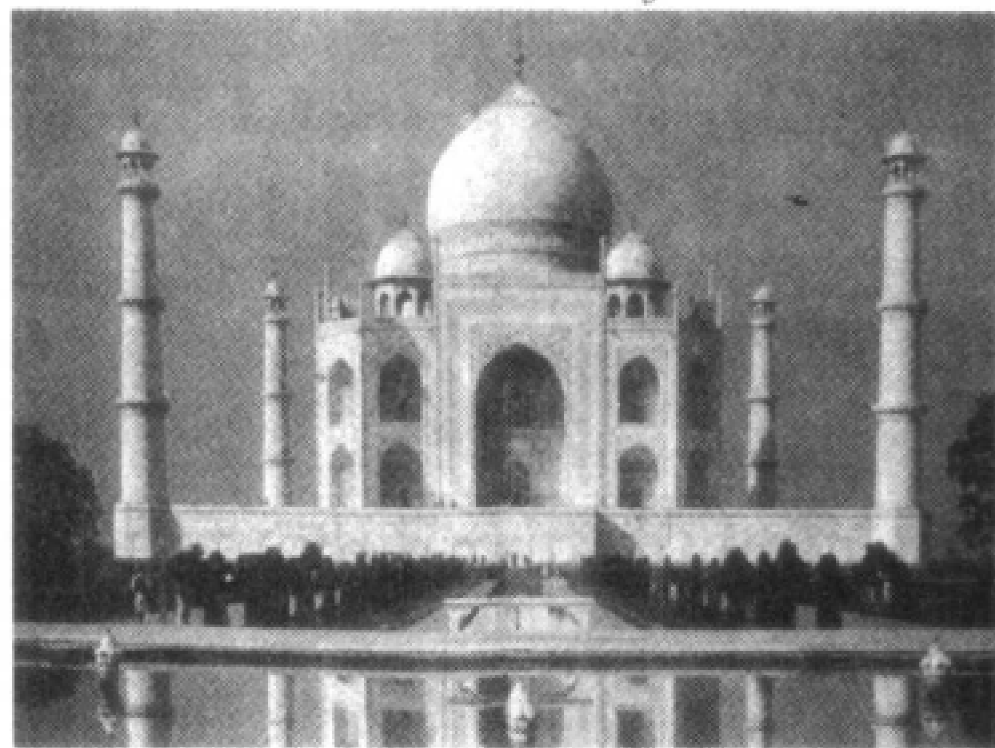
石狮（海岸神庙）
（印度）马德拉斯南7世纪

神庙，多为列柱浅廊，柱础为踞狮，侧壁有大幅高浮雕。

莫卧儿建筑 德里苏丹国之初的伽色尼王朝（11世纪初），便开始建伊斯兰式皇宫，但因几百年的异族角斗、政权更迭和武力扩张，没有物力和时间修建大型的伊斯兰式建筑，建起的也多被战乱所毁，残迹无几。只是到了16世纪初的莫卧儿王朝时代，随着政权的巩固与国力的强盛，加之几代国王对艺术的偏爱鼓励，才真正大兴土木，使用从战场上返回家园的战士做无偿劳力，陆续建起了各式美丽的伊斯兰式房屋、宫殿、花园、陵墓、清真寺、公路、桥梁、运河、水利等等。

莫卧儿帝国的前两代，即阿卑儿和胡马雍时代，帝国的政权统治还不十分巩固。到了第三代国王阿克巴时代，他既会用兵又会用人，一个包括现今印度、孟加拉、巴基斯坦、阿富汗的大印度斯坦形成了。阿克巴的改革措施中最得民心的，是在推广伊斯兰教同时不歧视印度教徒。在艺术方面，他聘请波斯及奥斯曼土耳其的建筑师与画师来印度从事建筑设计、绘画传艺。他的祖父时代已有奥斯曼名建筑师辛南（Sinan）率弟子尤素夫（Yusuf）来印度，设计建造了富丽的伊斯兰式皇宫。阿克巴时代更使外来伊斯兰式与印度传统深入交融，建起了许多著名的印度特色的伊斯兰建筑，比如阿克巴为他父亲胡马雍建造的庞大胡马雍陵墓，从造型质量与风格上，为后来的泰姬·马哈尔陵的建造奠定了基础。

阿克巴时代其他著名的建筑还有：亚格拉大清真寺、朱玛清真寺、巴兰德凯旋门等。这些建筑的最大特点，是在伊斯兰建筑基本造型基础上，吸收了佛教与印度教建筑的宽大厚重，运用印度特产的白色大理石及各类颜色的天然石料，使之建筑



泰姬·马哈尔陵　（印度）17 世纪

装饰和谐典雅，更具印度特点，而不像伊朗、土耳其的伊斯兰建筑那样，由彩色瓷砖将建筑装饰得艳丽耀眼。

莫卧儿第四代国王贾汗季为他的父亲阿克巴在亚格拉北郊，修建了一座更加宏大华美的阿克巴陵墓，是一座红白大理石相间的陵墓大厦，是一座带有回廊、凉亭、尖塔、清真寺主殿与配殿的综合性建筑。从形制到内设的各方面都体现出波斯与印度的“混血儿”特征。

莫卧儿帝国的第五代国王——沙贾汗时代，印度的伊斯兰建筑达到了最高峰，最大代表是泰姬·马哈尔陵。

莫卧儿第五代国王沙贾汗在继位前便娶了位漂亮的印度妻子，名字叫阿柔曼·巴奴·比格姆。由于她洁白美丽，性格温柔，对国王体贴入微，得到沙贾汗的宠爱，赐予她“泰姬·马哈尔”（Taj Mahal）的封号，意思是“皇宫中的王冠”。1631年她因分娩而死去，为了纪念她，沙贾汗从波斯、中亚、土耳其、中国等招募来建筑名师和能工巧匠，自 1646 年起，动用两万工匠，耗时 22 年，建造了这座陵墓。

陵墓坐落在亚穆纳河上游南岸的阿格拉城郊，与陵墓配套的陵园占地 583×403 平方米，分南北区，陵墓在北区的一个十字形交会处方水池边。整座陵墓建在一个高 7 米、每边 95 米长的方形台基之上，主建筑呈八角形，是由每边 60 米的正方形抹去四角构成的。陵墓高 76 米，四面造型完全一样，朝北一面最精。在建筑物的正上方是一个直径 17.7 米的大圆拱顶，体现出伊斯兰建筑的特征，四角有四个小圆拱顶。台基四角建有四座 42 米高的细高秀丽的宣礼塔，如四个卫士长年守护着正中长眠的主人。

泰姬·马哈尔陵墓的驰名世界，主要不在于它的规模，而在于它的完美造型与精美工艺。陵墓内中央大厅的地面与墙壁，用从世界各地买来的珍贵高级石料镶嵌组合成美妙的抽象图案纹样。最能体现陵墓技艺和价值的，莫过于窗棂、屏风和石棺这三大件了。窗棂和屏风都是用最坚硬纯细的大理石薄板透雕而成，图案纹样极其细密。石棺，更是建筑之冠、陵墓之魂，上边嵌满了价格最昂贵的蓝宝石、紫水晶、红玛瑙、绿翡翠。

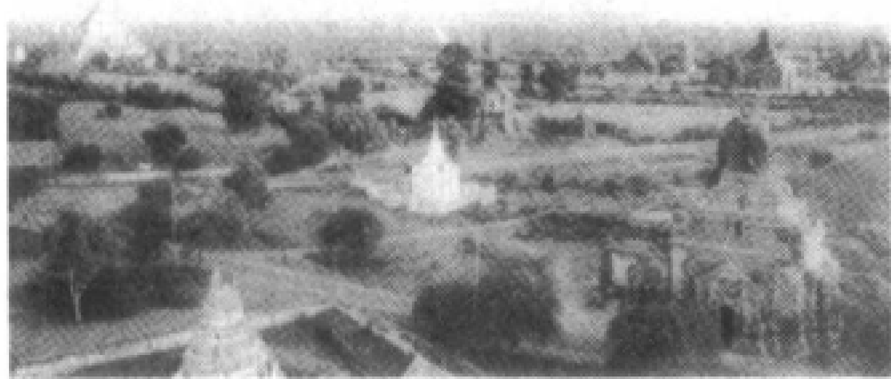
这座华美的陵墓建筑，其物质（材料）与精神（设计）都来自世界各地，体现出一种综合性，使世界各种信仰的人都为之倾倒陶醉，把它誉为“世界建筑奇迹”、“东方五大奇观”、“印度建筑明珠”等。

沙贾汗为建造此大理石王后陵墓而感自豪，并打算在亚穆纳河对岸（北岸）为自己再造一座黑大理石陵墓，以示成双成对。但因三儿子篡位夺权，使他坐牢早逝，而未能完成夙愿。最后他的遗体被同葬于此陵内。

17 世纪与泰姬陵几乎同时建造的还有：列王宫，是一所用各种珍贵石玉为料的豪华宫殿，王宫里里外外到处闪耀着珍珠玛瑙、宝石黄金的光辉；玛斯吉德大清真寺，坐落在首都德里，是至今印度最大的清真寺。

【东南亚建筑】

缅甸建筑 缅人征服骠人和孟人，于1046年建起蒲甘王朝，基本上统一了中下缅甸的大片土地，为美术发展带来生机。蒲甘王朝刚诞生的11世纪，佛教已在缅甸各地普遍流行，但多处在自发的口头传播状态。蒲甘王朝的第一代国王阿奴律佗自上而下为推广佛教，大兴土木，广建寺院，到第三代国王江喜佗时代，已把都城建成了当时东南亚最大的佛教中心。江喜佗（公元1082—1112年）国王是佛教艺术的积极推行者，更是一位民族文化交流的热心支持者。当时虽然缅人征服了北部的骠人和南方的孟人，但缅人的文化远不如孟人发达。孟人与印度东部的孟加拉人有亲缘关系，孟族文化实际是古老的印度文化从沿海流传过来在当时繁衍的结果。佛教向东南亚的传播主要是顺着沿海狭长地带及海路向东扩展，再沿江北上传播到内陆各地，佛教艺术的传播发展路线也是如此。江喜佗国王对先进的孟人文化有充分了解，并热心推广孟人文化，使孟人的巴利语成为蒲甘王朝最主要的语言，孟人文化在蒲甘宫廷中占有最高的位置，王朝的各类文件及国王的命令，缅甸的文学著作全部用孟族字母。蒲甘艺术就这样在先进的孟人文化基础上迅速发展起来，最大的标志便是蒲甘佛教建筑的崛起。



蒲甘古城全景 （缅甸）蒲甘时期

蒲甘王朝时期的建筑，论其单一的规模，不可以与柬埔寨吴哥窟或印尼婆罗浮屠相比，但若把蒲甘城几平方公里内，几千座形态各异的宝塔寺庙作为一个整体，是超过上述两大东方奇观的。缅甸人把当年的蒲甘王朝都城称作“四万宝塔城”，可见总工程量之浩大。当然，有址可考的据说仅五千座，但这也已是相当可观的数字了。这些佛塔多数下呈方形，上呈反扣钟形，整塔呈尖顶，有许多是菠萝般不规则多层次，底座常有浮雕，表现佛祖释迦的生平故事，即佛本生故事，大塔身各角又常有角楼或小塔相伴，有的底座又分数层，各有图案装饰，使整体大塔辉煌耀眼而又丰富统一。

蒲甘佛塔多有佛龛，大塔座内有室、龛，龛室之内及寺庙内都有各类彩塑佛像，如释迦、菩萨、罗汉等。佛塔寺庙外部，如门侧、外廊、屋角、墙面、檐下等，又附有浮雕或立雕动物，如狮、牛、马、象、鸟、龙等。

蒲甘作为“万塔之城”的塔，多分属各大型寺庙，留存至今的蒲甘著名寺庙遗址有如下几座：（1）瑞西光塔，蒲甘第一代国王阿奴律佗建造，是一座镀金实心金钟形塔，是埋藏康提佛牙的地方。寺庙入口处有狮身人面石像守护，四边有小寺庙，内有笈多风格的佛像，几个塔坛之间的长廊刻有佛本生故事，寺院内计有37座带有众神的众神堂，供佛徒民众祭拜所用。（2）阿难佗寺，蒲甘第三代国王江喜佗建造，整体造型仿印度阿难大禅寺，主体为一方形大塔，外形优美，比例匀称，大塔高50米。寺庙入口处有一古廊，寺中央有四室，每室各一大佛像，最著名的西室佛像，佛像前两侧各一尊真人大小的石雕像，一尊为江喜佗国王，一尊为阿罗汉，以此象征国王已达到佛教品位中的阿罗汉，即小乘佛教修行的最高果位。全寺计有一千六百多石刻佛像和一千四百多彩

陶佛像，这些彩陶浮雕与石雕将寺庙里外装饰得华丽而丰富。(3) 鸠菩提寺，江喜佗的儿子罗阇鸠摩建造。这座寺庙是专供佛教徒做学问的地方，是江喜佗在藏经楼基础上扩建起来的。寺庙建成后，僧侣和学者常来此研究佛学经典，寺内所藏经书在蒲甘王朝各寺庙中藏书数量最为丰富，被誉为"上座部佛教百科全书"。(4) 摩诃菩提寺，是模仿著名的印度菩提伽耶寺而建，可算是蒲甘王朝末期的一座大型佛寺。

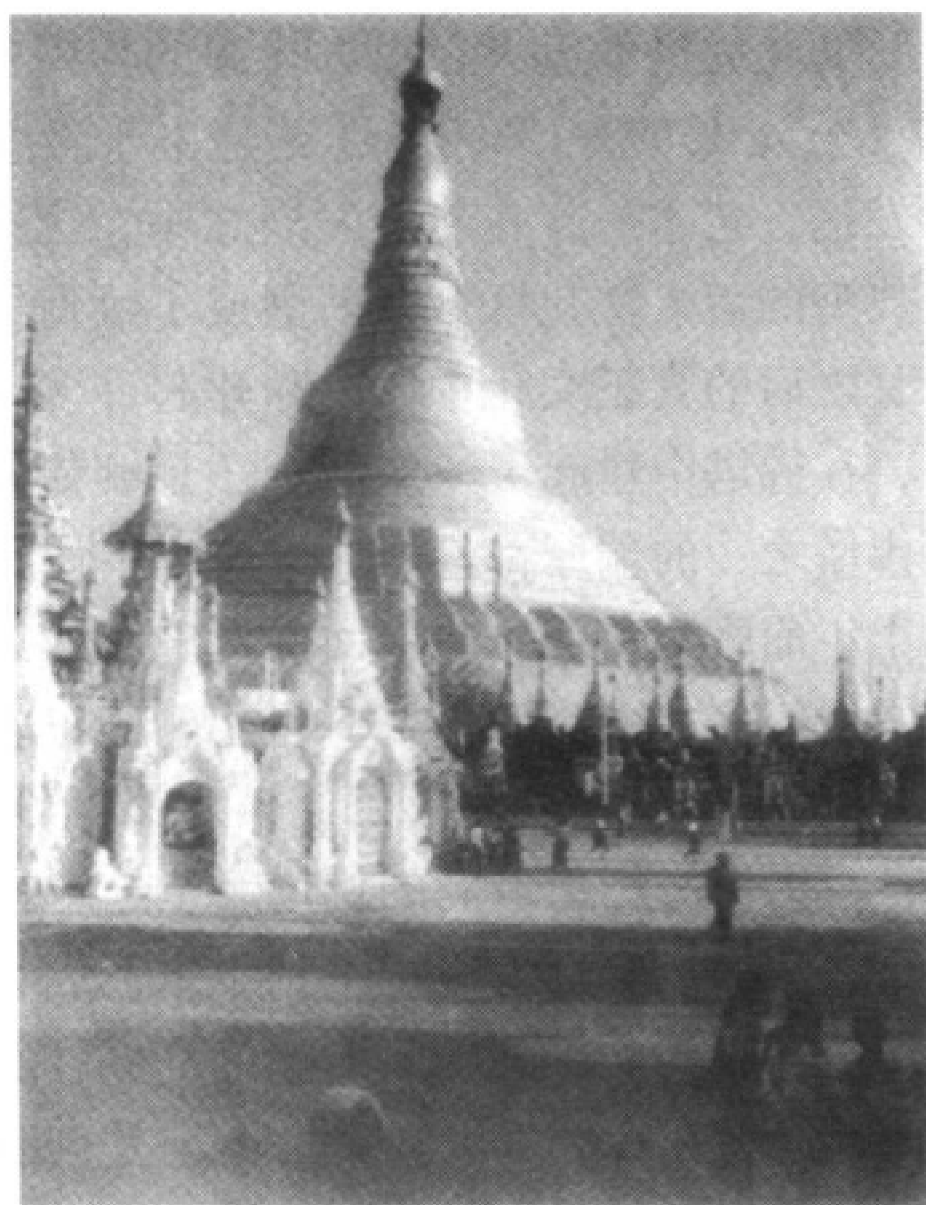
蒲甘王朝的历史分两个文化段，公元1046年至1165年的一百多年间，虽然缅人掌权，但文化上都屈服于孟人，从语言文字到建筑样式，均以孟人传统为主。1165年蒲甘在与斯里兰卡的战争中失败，王朝出现了九年的王位空缺。之后才又恢复缅人统治。这战事失利及王位空缺成了蒲甘王朝的分水岭，之后的蒲甘王朝，大力发展缅人自己的文化艺术。

13世纪下叶，中国元朝掌权的蒙古人要求缅甸蒲甘王朝屈服他的统治，俯首称臣，按时纳贡，遣使来朝，蒲甘王朝统治者不肯，元朝派兵沿伊洛瓦底江南下打来，至1287年攻占蒲甘城，蒲甘王朝经过二百四十一年的缅人统治（公元1046—1287年）宣告灭亡。虽然元朝军队很快撤出蒲甘，只在上缅甸一带保留一段，但缅甸境内失去了原先的统一稳定，分裂成相互征战的小王国，其中以14世纪掸人建起的阿瓦王朝为最强，都城设在今曼德勒附近的阿瓦。掸人在曼德勒山建起金塔，在阿瓦城建起类似蒲甘城那般的许多寺庙和宝塔，使这个新都城成了神圣的寺院辖区和百宝之光"曼德勒"。曼德勒则成了14世纪至16世纪战乱年代缅甸的艺术中心，至今留存不少佛教建筑及一定数量的佛教壁画。

文化先进的孟人在南方建起的勃固王朝（公元1369—1539年）更是由于经济的发达，艺术一直在稳定发展之中，这里是典型的孟人文化区域。勃固成了缅甸继蒲甘之后的真正文化中心，除建起许多寺庙，在佛塔中建起了一座至今还是缅甸最高佛塔之一的瑞摩都佛塔。这座宝塔原是两千年前摩诃达罗兄弟取回佛发埋藏的处所，后经多次维修加高，15世纪勃固王朝繁荣时期做了最后一次修缮，塔高达99米，成为当时缅甸最高的佛塔，至今也仅比著名的仰光大金塔略矮不到半米，成为缅甸第二宝塔。作为勃固王朝的都城，发达的孟人文化在艺术上的另一体现是创制了缅甸最大的佛像——瑞达良佛像，它是一尊卧佛，长达55米，高14米。

16世纪中叶，缅人乘掸人之阿瓦王朝内乱及与孟人勃固王朝的矛盾，再次兴起，并于1555年统一缅甸，建起缅甸王国，定都仰光，开始了近代的缅甸历史。仰光成了缅甸文化艺术中心，在众多塔寺中，建成世界著名的仰光大金塔。

本名瑞大光塔，是古代释迦达普佗兄弟自印度取回佛发八根，为埋佛发而建的舍利塔。当时仅20米，历经修建，到15世纪时，这里是勃固王朝孟人的统辖之地，国王彬瑞蒂将这座塔加高到近九十米，并用四倍于国王夫妻拥有的黄金和大量宝石加以装修。彬瑞蒂国王死后，继承人信修浮女王又在塔界内新建几座配塔，使这座宏大建筑群基本上接近于现在的样子。至公元1775年正式建成现在的造型规模及质地。现在塔高99.4米，周长432.8米，塔身如一口反扣的巨钟，外表用7吨黄金金箔贴满，远处观望金光耀眼，塔顶的金伞下挂有1065个真金金铃和420个大银铃，配有700多块大宝石。大金塔四周有四座中塔，64座小塔，四角



仰光大金塔　（缅甸）18 世纪

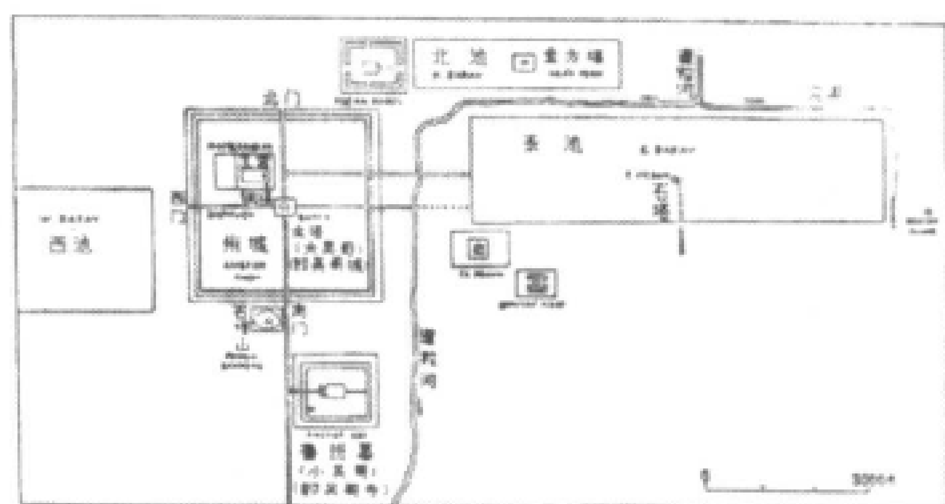
立有缅甸式狮身人面像。

仰光大金塔是缅甸古代艺术的最高结晶，是缅甸人的骄傲、仰光市的象征。它与柬埔寨吴哥窟，印尼的婆罗浮屠，被誉为“东南亚三大古迹”。

泰国建筑　佛教自素可泰王朝时期便被定为国教，直至今日。所以佛教寺庙及佛塔遍布全国，据不完全统计，今日泰国有 17000 多所寺庙，佛塔就更不计其数了。佛塔本为安放佛骨佛发的处所，现已成为寺庙的附属物，亦有不少独立佛塔作为佛教的象征。佛塔在泰国不但数量多，塔形千姿百态，有的雄伟壮观，有的满塔涂金，有的白垩为基……成了令人瞻仰观赏的艺术品。泰国的佛塔大致可分为三种样式：（1）佛统塔，又叫铃形塔，是古老的佛塔样式，佛教刚在泰国流行时多建这种铃形塔，很像一个反扣手摇铃。在缅甸，这类佛统塔最流行，泰国也不少。这类塔下有方形基座，上托一个铃形塔。泰国至今的一座佛统塔比缅甸仰光大金塔还高二十多米，达 122 米高，总体规模赶不上仰光大金塔。佛统塔未用金箔贴面，因此也就不可能像仰光大金塔那样闻名遐迩了。（2）三顶塔。多建于阿瑜陀耶王朝时代（公元 1354—1767 年）。由于阿瑜陀耶王朝时曾多次与当时柬埔寨的吴哥王朝交兵，并曾占领过其首都吴哥城在文化艺术上吴哥要比泰国繁荣得多，自然要影响泰国。三顶塔在吴哥非常流行。泰国的三顶塔明显是受了吴哥艺术的影响才建起的。这种三顶塔多白基，塔面多有各类雕刻，层层相叠，精密瑰丽，丰富异常。（3）竹节鞭塔。这是阿瑜陀耶王朝后期才出现的佛塔样式，是 17 世纪至 19 世纪的特有风格。这类塔由于塔尖越拔越高，只好分成几节，好似竹节鞭的造型，给人以轻盈飘逸感。

柬埔寨建筑　早期吴哥艺术（9 世纪—11 世纪）阇耶跋摩二世（？—850 年）不仅是吴哥王朝的创立者，也是吴哥艺术的开创者。他在位期间，由于王朝刚诞生，所修建的工程还都不大，缺少特色，留存至今的很少。在他的晚年，把国都迁到吴哥东南 18 公里的暹粒，经儿孙两代的修建，为后世留下的寺庙，是吴哥古迹最早的遗址，是砖石结构的金字塔形湿婆教神庙，门外有石狮、石象、石牛。

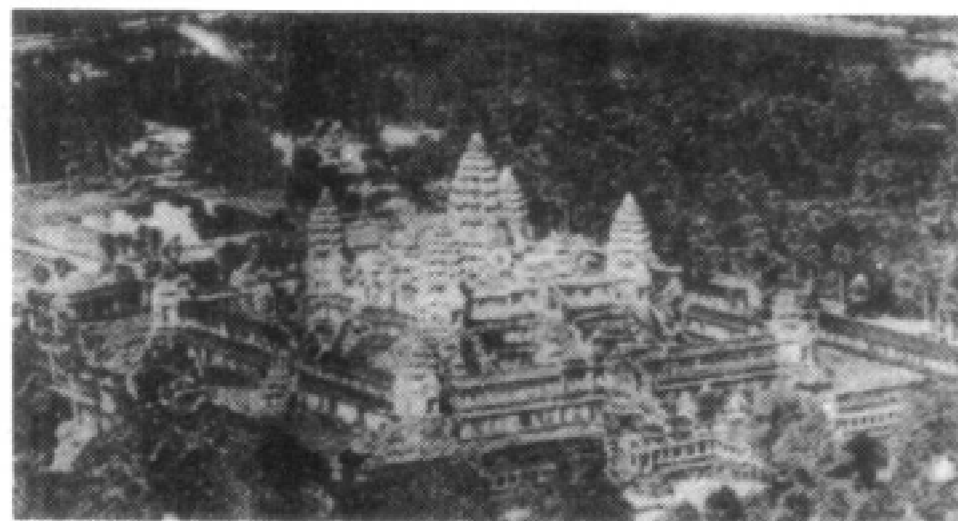
9 世纪末，耶苏跋摩一世（？—900 年）登基，把首都由暹粒迁回吴哥，他是吴哥王朝自阇耶跋摩二世开创以来的又一位强者，他一面对外用兵，把柬埔寨吴哥王朝时代的版图扩大到北与中国接壤、东邻占婆王国、西邻印度洋、南至马来半岛北部，一面对内大兴土木水力工程。在他主持下，兴建了东巴大水库，规划了最初的吴哥城，真正大规模的吴哥建筑与雕刻才算正式开始。他所规划的都城正中有一座巴庚山，山上有一座著名的寺庙巴肯寺。


吴哥古迹的位置 （柬埔寨）

至11世纪时，吴哥建筑完成了由砖石到石砖，再到全石结构的过渡，开始出现纯石料结构建筑，其代表是空中宫殿。

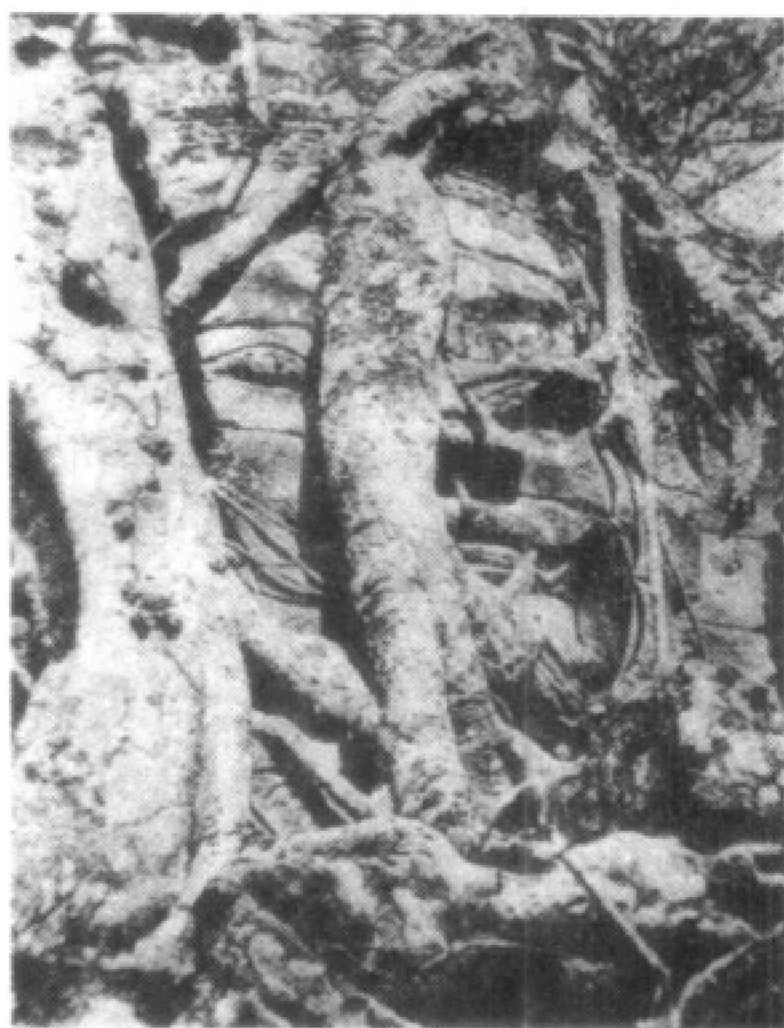
属于早期吴哥艺术的还有宝剑寺，位于吴哥王城东北，也是阇耶跋摩二世时建，可算是吴哥古迹最早的寺庙（9世纪上叶），门前路旁排列着巨大神像。巴芳寺，位于空中宫殿与后来的巴戎寺之间，阇耶跋摩五世（公元986—1001年）时建，寺庙正中立有铜塔（可能是木塔包铜），回廊有大量小幅浮雕。班黛丝丽寺，位于吴哥王城东北20公里处，完成于公元968年，是一座小巧玲珑的王宫建筑，至今保存较为完好。据传为妇女们所建，其内有许多女性神灵雕像，故又名“女神庙”、“女王宫”，并被形容为“丛林珍珠”。

盛期吴哥艺术（12世纪—13世纪上叶）12世纪上叶起的近两个世纪期间，是吴哥王朝的鼎盛期，也是吴哥艺术的繁荣期。12世纪上叶起，由又一位强者国王苏利耶跋摩二世（？—1150年）登基执政，


吴哥窟全景 （柬埔寨）12世纪

其在位期间他的军队在柬埔寨历史上征服到了最远的地方，把东邻占婆王国彻底划归吴哥王国的版图，西部几乎全吞了素可泰，直接与缅甸接壤，北部与中国宋代国土相连。他还是柬埔寨第一位与中国建立外交关系的国王，他曾三次派使团到中国，与中国建立友好关系和长久的贸易往来。

苏利耶跋摩二世不止文武双全，还是位热衷艺术的人，在他主持下建造了奇观式的吴哥窟，成为吴哥王朝鼎盛发展的标志、艺术繁荣辉煌的象征。


大榕树下的四面神石塔 （柬埔寨）13世纪

王宫在巴戎寺西北不远，因为是木结构，被后来的战火所焚毁，今只有不成形的基座废墟。这片王宫废墟占地面积很大，把由苏利耶跋摩一世完成的空中宫殿也包容其中，成为王宫的一部分。可能自空中宫殿建成后以及吴哥王城兴建起，国王家族便在空中宫殿周围陆续修建各式小型精美王宫，经过二百余年而形成了一个大型王宫区。王宫区的各式建筑不像寺庙那般为追求神圣永恒而全用巨型石料，而是除基座外全用木质建筑，这样既可快速又可精雕细描。中国元代人周达观于1296

年去柬埔寨居住一年多，返国写成的《真腊风土记》中，有关“宫室”一节是这样描写的：“国宫在金塔（巴戎寺）金桥之北，近北门，周围可五六里。其正室之瓦以铅为之，余皆土瓦，黄色。梁柱甚巨，皆雕画佛形。屋颇壮观，修廊复道，突兀参差，稍有规模。其莅事处有金窗棂，左右方柱，上有镜约四五十面，列放于窗之旁。其下为象形，内中多有奇处，防禁甚严，不可得而见也。”据上述文字已可知这座吴哥王宫的金碧辉煌。据现代著名历史考古学家夏鼐对《真腊风土记》的注释，当时周达观并未进入王宫，仅涉足宫廷外部建筑，更未见到国王。王宫外貌十分壮观，王宫内区建筑及室内装饰何等豪华，便可想而知了。

属于盛期的吴哥著名建筑还有：妮嫔寺，阇耶跋摩十世所建，位于吴哥王城北郊之北池内的圆形人工岛上，是座方形寺庙，四门各一不同动物头雕刻：东门蛇头、西门马头、南门狮头、北门象头，寺庙正中是一座涂金方塔。塔勃珑寺，本为早期（10 世纪中）始建，不久停工，12 世纪末阇耶跋摩七世时又重建完工，寺内浮雕多取材佛教，并有珍贵的石碑铭文记载王室生活的奢侈无度及国王的好大喜功。

除寺庙王宫建筑，吴哥王城城内还有官衙、官宅，城外有大片民宅。为农耕灌溉和城市饮水，还修筑了三个蓄水池——东池（东巴莱）、西池（西巴莱）、北池。为都城交通，还修建了小环行路（11 公里）和大环行路（16 公里）。

以吴哥王城与吴哥窟为代表的全部吴哥艺术古迹，既体现出 9 世纪至 15 世纪柬埔寨人交叉信仰的印度教与佛教的宗教思想，又体现了国王的威严权力，并兼顾了百姓的生活与劳动。吴哥艺术既是柬埔寨吴哥王朝时代经济繁荣、政治稳定、国力旺盛的体现，也是柬埔寨民族智慧的结晶，艺术创造力的表象物。吴哥王城是当时世界少有的大城市，也是今日世界历史古迹中少有的宏大艺术奇观。

晚期吴哥艺术（14 世纪—15 世纪上叶）苏利耶跋摩二世于 12 世纪上叶建造吴哥窟，阇耶跋摩七世于 12 世纪末至 13 世纪上叶建造吴哥王城，几乎动用了柬埔寨的全部国力人力，这个建造大军始终保持着几百个村庄的上万名劳力，还有许多画匠、雕刻匠、石工，还要有干事、厨师、僧侣甚至舞女。这两位国王也许是柬埔寨历代君主中最能干的伟大君主，他俩把柬埔寨吴哥王朝带入了发展的极点。

但是，连年的对外用兵和对内建造这两大工程，耗尽了国家的资财，给人民带来了过分沉重的负担，使人民生活陷入仅能维持生存的穷困中。加之王室权贵们挥霍无度，贪求享乐，致使阇耶跋摩七世死后（1215 年）不久，吴哥王城的工程很快停顿下来，印度教再次复兴，扫除了对佛教造像的崇拜，寺庙中的林伽到处取代了观音菩萨。

阇耶跋摩八世（公元 1243—1295 年）登基后，腐败无能、内外交困，王朝势力锐减而迅速衰落，东邻占婆王国再次复兴，把吴哥军队赶出占婆；西邻泰国之素可泰王朝蒸蒸日上，国王拉玛甘亨占据吴哥王国北部大片土地，北邻中国元朝更是强大无比，忽必烈皇帝的军队打到云贵高原以南的中泰老越边境一带，征服当时的大理和南诏王国，并支持泰族人攻击柬埔寨吴哥王朝。

尽管吴哥王朝大势已去，衰落还要有个过程。吴哥艺术在 13 世纪下叶走下坡路的过程中，也还把部分工程维持到完，已经建起的寺庙仍香火不断，王宫里外照

常灯红酒绿、莺歌燕舞。这就是为什么周达观于13世纪末（1296年）来到吴哥时，所看到的仍然是一片辉煌繁荣景象的缘故。

另外，正如古希腊在国力盛期过去、衰落迹象之始，才出现了柏拉图、亚里士多德等一大批名人才子，取得了最高的文化成果一样，吴哥王朝也是在盛极而衰的时刻，高层统治者放弃了种种庞大的事业（对外征战、对内建筑），多余的财力和高素质的人力都促进了研究学问的新热情，出现了不少诗人、学者、法官、教师等。所以，以建筑与雕刻为表征的吴哥艺术在13世纪下叶开始的衰落，并不意味着吴哥文化的立即衰落。

14世纪上叶，国王和朝臣都改信了小乘佛教，基本体现印度教信仰的吴哥建筑与雕刻便很快停工，甚至因信仰的改变而遭到损坏。比如印度教梵文碑铭和诗刻石，都突然没有了。小乘佛教的巴利文成了吴哥的官方语言文字，致使人们对14世纪至15世纪的柬埔寨历史所知甚少，留下了近两个世纪不能确定的历史空白。在这期间，可能曾有过几个使团到中国朝见明代皇帝，曾多次与泰国阿瑜陀耶王朝交兵失利，三次被泰人占领吴哥，每次都被掠走大量财物和艺术品，直至1432年泰国阿瑜陀耶王朝彻底消灭吴哥王朝，柬埔寨人才放弃了吴哥王朝，在南方金边建起了新的首都。

15世纪至17世纪的柬埔寨虽然也有艺术的创造，但一是规模及艺术水准无法与吴哥艺术相比，二是这几个世纪的柬埔寨历史同样模糊不清，难以确定，因为既没有专人专著留世，也缺少碑铭刻石记载。

吴哥，作为吴哥王朝的首都被柬埔寨人自己放弃了，也被柬埔寨人自己遗忘了，竟然遗忘得一干二净。七八百年来，以吴哥王城和吴哥窟为代表的吴哥艺术古迹，长期湮没在丛林榛莽之中，变成了与荒山野岭共患难的兄弟，一些神像雕刻遭到破坏，还有不少被埋到地下，无数小型工艺雕像被盗失踪，一些四面神石塔周围长出了巨大的榕树。从不同的石碑铭文中得知，16世纪下叶曾有过几个国王在吴哥又建朝廷，修缮过吴哥窟，并加建了新塔顶，重新涂金。西方人说在16世纪末有位葡萄牙人发现过吴哥，但未引起重视。被今人真正承认的是1860年吴哥古迹正式被发现，柬埔寨人民开始发掘清理，修复保护，使这颗艺术明珠重新大放光彩。

以建筑与雕刻为主体的吴哥艺术，其规模和灿烂辉煌的程度，完全可以与世界任何著名建筑雕刻群的遗迹相媲美而毫不逊色。

越南建筑　小乘佛教于公元2世纪自海路传到越南，6世纪中大乘佛教自北方中国传来。但直到10世纪越南人从中国独立出去以后，由于历代皇帝的提倡才广泛兴盛起来。李朝于1054年改国名为大越。李朝皇帝们对佛教有着特殊深厚的感情，大行布施，不惜国力财资到处建造寺庙佛塔，塑造佛像，延续几百年之后，直到后陈朝末期（15世纪），都是越南佛教艺术盛行发展阶段，出现“百姓大半为僧、国土到处有寺”的局面，这足以说明佛教艺术的繁荣景象。当时，全国寺庙上千，佛塔上万，佛像不计其数。越南与东南亚其他国家不同的是，寺庙中的和尚有许多中国人，甚至直接从中国来的和尚，故越南宣传的是中国禅宗派佛教，将佛教、道教、儒学综合一体。寺庙的门窗、龛台、柱子也均雕画着中国人信仰的龙凤及各类花卉纹样，佛像也多是中国人的面孔特征及风情习俗所喜爱的慈悲相貌。



阿纳米寺　（越南）18世纪

越南佛教寺庙建筑著名的不多，遭到破坏很大。世俗建筑中仅顺化古迹保存较为完好。

越南中部的顺化，是越南最著名的历史古都，主要是阮氏王朝（公元1635—1945年）的都城。至今留有许多著名古迹，主要是皇城、皇陵寺庙及供皇族游乐用的建筑。

顺化皇城建于18世纪初，内层是仿中国故宫建筑，外层城池（京城）仿法国形式，呈方形，周长10公里，护城河宽29米，城墙高8米、厚20米，计有10座城门。内皇城亦为方形，也有护城河，城墙每边500米，有四座皇城城门：即前午门、后和平门、左显仁门、右彰德门。正门（午门）前有高近十八米的三层旗台，上又立30米高的旗杆。进入午门有供朝廷举行仪式的大广场，皇城最宏伟的主要建筑是皇帝上朝的太和殿及办公的勤政殿、文明殿等。两侧还有祭奠阮朝历代皇帝的庙宇，如太庙、世庙、兴庙等，也都是宫殿式建筑，庙前有大铜鼎，上刻先王谱号及人物山水图饰。皇城之中又有小型紫禁城，是供皇帝后妃居住的地方，呈不规则方形。内又有皇族居住、养心、游玩、阅读、看戏等小巧玲珑的建筑。

作为阮氏王朝的都城，除皇城外，还有许多皇族活动场所，如静心湖内的皇帝射猎场，三岛上均有楼台亭榭，南郊坛为皇帝祭天处。著名寺庙有耀帝寺、慈潭寺、灵光寺、保国寺、天圭塔等。寺塔之内均有罗汉菩萨等佛像。尤其顺化北郊的六座皇陵，均修建在香江两岸的山岭间，类似中国北京的十三陵。每陵都有巨大的建筑工程，更附有文臣武将的人物雕刻及兽、龙、禽等动物石刻以及大量浮雕。

老挝建筑　公元前后，琅勃拉邦便是一个大型部落的都城，名孟沙瓦，意为“王都”。8世纪一位叫坤洛的首领建起澜沧王国，13世纪正式定都于此，改名香通，意思是“金城”。16世纪迁都万象后，国王把一尊1.3米高的金佛留在这里，琅勃拉即“金佛”之意，改名琅勃拉邦，即“金佛之都”。自此至20世纪，这里一直是国王行宫和全老挝的佛教中心，主持全国佛教大典及各种仪式的僧王便在这里办公。琅勃拉邦风景优美、气候宜人，王宫建在普西山麓，山顶有金塔，作为国宝的那尊金佛便珍藏在此金塔内。小小琅勃拉邦，人口不多（不到5万），寺庙林立，计有30多座，其中最著名的香通古庙，外门构筑别致，入门陈设堂皇，中心有宏伟大殿，四周有玲珑的佛塔，塔内有精美的佛像雕刻。

印度尼西亚建筑　婆罗浮屠（Borobudur）梵文意为“山丘上的佛塔”。这座佛塔建于8世纪至9世纪之间的夏连特拉王朝时代，建在爪哇岛日惹西北35公里的婆罗浮屠村边的一个山丘上。婆罗浮屠不是一座寺庙，也不是一座简单的佛塔，而是一座大型实体建筑，是一座建筑与雕刻的综合体，或说是一座布满雕刻的巨型窣堵波（Stupa），即印度最早的佛塔形式，埋放佛祖圣物的建筑物，但又不是窣堵波

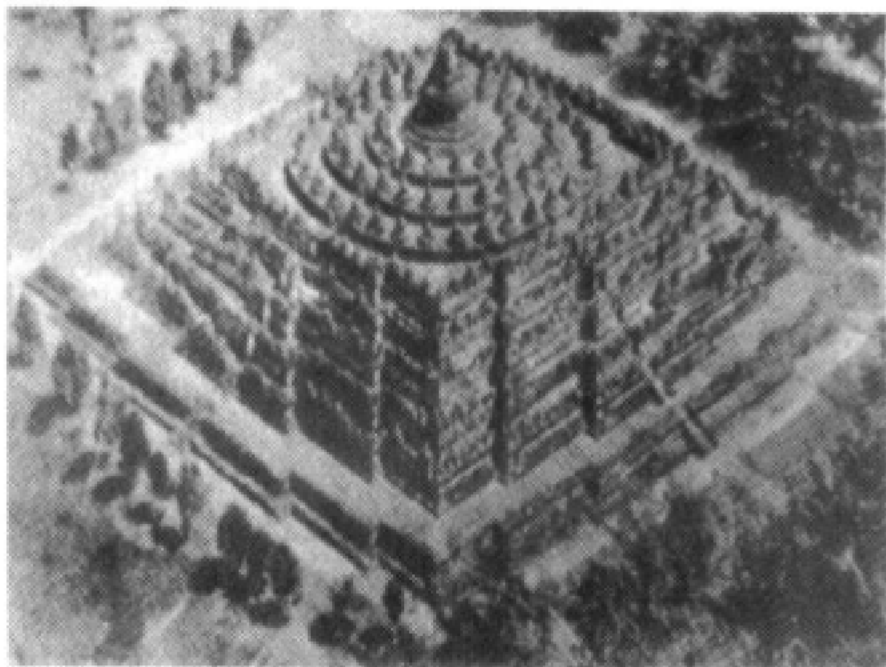


塔内的佛像群 （老挝）19 世纪

的原样重复，规模与含量又远远超越窣堵波。

印尼爪哇中部的这座巨大的婆罗浮屠，是世界上最大的佛塔，与柬埔寨吴哥窟，缅甸仰光大金塔，合为“东南亚三大奇观”，还被誉为“东方五大古迹”（中国长城、印度泰姬陵、柬埔寨吴哥窟、埃及金字塔）。由于人类文明的发展及其遗迹几乎全部在北半球，爪哇岛位于赤道以南 7—8 度，故又被形容为“南半球最壮观的古迹”。

婆罗浮屠按佛教“三界”说，分塔基、塔身、塔顶三部分，塔基代表“欲界”，塔身代表“色界”，塔顶代表“无色界”。这三层由下而上，层层缩减。方形塔基每边 120 米，之上的五层塔身，愈上愈小，每层都形成回廊平台，回廊壁布满佛龛，五层合计 432 个佛龛，每龛内有一莲花座上盘膝而坐的佛像。五层塔之上是三层圆形塔顶，也是愈上愈小，最上层直径 26 米，每层塔顶都环绕钟形小塔，三层合计 72 座。在三层圆塔顶正中，是一高高突起的塔尖（主塔）。这样，整个婆罗浮屠塔基一层，塔身五层，塔顶三层，塔尖（高塔）一座，共计十层，总高度 42 米。因年久风雨雷电可能把大塔尖破损一段，现高 35 米，但仍给人以气势雄伟，升腾云界之感。从塔基经塔身至塔顶，均有石梯相连，石梯上有牌楼覆盖，上有奇异精巧的浮雕，若将每层回廊均走过，上到塔顶需 3 公里的路程，可见规模之宏大。



婆罗浮屠全景 （印尼）爪哇 9 世纪

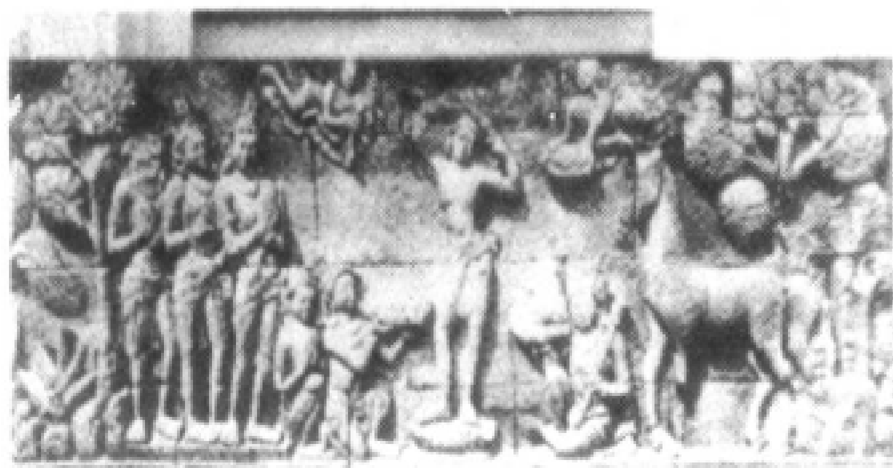


婆罗浮屠七层台地上的坐禅佛像
（印尼）9 世纪

建筑工程只是婆罗浮屠的一部分，更令人惊叹的是那满布全塔的雕刻艺术工程。这座佛教庞然大物是件巨型艺术综合体，而不只是座简单的实体建筑，在最高的主塔内有两室，室内各有一神态端庄的精美大佛（未完工）。三层圆顶环形平台上共有 72 座小塔簇拥着正中最高的主塔，在每一小塔壁龛内各有一尊等人大小的佛

陀坐像，面向四方，形态各异，分别作指地、施与、禅定、无畏、转法轮等不同手势，面部表情各有微妙差异。整个婆罗浮屠大塔总计有505尊大小不等、神态各异的佛像，作为建筑不可分的组成部分。可见雕刻工程比建筑工程还要大。

为婆罗浮屠生辉并使之成为巨型艺术综合体的另一宏大工程，便是五层塔身回廊的二千五百多幅浮雕画面，它真正显示出这座大塔的雕刻艺术成就的更高层次。比起大同小异的佛像来，这些浮雕画面更有审美观赏价值和历史考证价值。浮雕内容分两部分，一部分是大乘佛教教义的典故及佛本生故事；另一部分是包括民间传说在内的各类世俗生活内容：对外征战、劳动歌舞、服饰习俗、宗教礼仪、山川风光、花鸟鱼虫、飞禽走兽、果品蔬菜……通过这些浮雕，我们可知印度尼西亚这个赤道上的海岛国家，在一千年前的社会风貌、经济生活、思想信仰等日常生活的各个方面。大塔浮雕真可称是一座大型露天博物馆。浮雕的风格属于印度笈多时期的古典型艺术，但并不是印度艺术的翻版，而是糅合了印尼爪哇的传统技法，体现出爪哇人的现实人生与理想追求。



献祭——婆罗浮屠回廊浮雕
（印尼）9世纪

婆罗浮屠有着严格的建筑布局，多变的佛像造型，独到的艺术技巧，完美的艺术形式，体现了宗教象征主义。站在这座奇迹般巨型佛塔之前，我们的感受超越了大塔本身物质实体的外形观感，而给人以至善至美、佛光普照而到达净土无色界之感。当人们走向石梯，观光回廊浮雕，真似在洗涤着人生的污思杂念。婆罗浮屠的象征主义及其雕刻画面所蕴含的深刻宗教思想，给教徒以人间道德规范，让民众都能沿着佛教教义宣扬的方向，走轮回报应、来世解脱、地狱之苦、天堂极乐的道路。

公元8世纪至9世纪，是印度尼西亚历史上最繁荣的时期，信仰大乘佛教的夏连特拉王朝是当时东南亚最强大的国家，它以室利佛逝王国之名控制苏门答腊和爪哇，并将势力伸展到马来半岛，乃至柬埔寨及泰国的部分土地。正是这种军事强大、经济繁荣为统治者推广佛教，建造婆罗浮屠，提供了雄厚的财源人力。正是这个原因，当佛教在其发源地——印度已经衰弱，并被彻底赶出国门之时，在这千岛之国，佛教思想却大放光芒，佛教事业兴隆之至，辉煌的婆罗浮屠便是最好的佐证。

夏连特拉王朝时代印尼的繁荣强盛和艺术上的发达，不止是建起一座宏大的婆罗浮屠，在爪哇各地及苏门答腊，还建有一些相当规模的佛教寺庙。比如曼杜陵庙，规模虽较小，却十分华丽，庙里有三尊巨大的石像，中间是佛陀，两边各一菩萨，均4米多高，因门小像大无法入院，据传是先雕好佛像，然后才修建的寺庙。西巫陵庙，包括一所大塔，外围四排小塔簇拥环绕，总数240座之多。“西巫”是“千塔”的意思，整个寺庙亦如婆罗浮屠一样，塔的排列组合成一种方形曼荼罗（Mandala），即按宇宙模型的样子而建。著名的佛教寺庙还有沙里陵庙，是一座单独的寺院，普劳桑陵庙包括两个中央广场，各有一座由一排神殿和两排窣堵波环绕着的寺院。

9世纪下叶，夏连特拉王朝迅速衰落，印度教再次从爪哇复兴，尤其东爪哇成立了几个勃勃生机的小王国，以信仰印度教的湿婆神为主，迫使夏连特拉王朝的统治撤出爪哇岛，据守苏门答腊，至11世纪灭亡。爪哇小王国的统治者在改信印度教的过程中，一方面把印度教与佛教的信仰加以融会，把国王当神来祭拜，一方面把寺庙与陵墓合二而一，寺庙建成了陵庙，在印尼被称“坎蒂”。10世纪初，东爪哇一个信仰印度教的湿婆神的王国——马打兰王国，建起一批湿婆神庙，其中最雄伟的是普兰巴南陵庙，是印尼仅次于婆罗浮屠的另一著名历史古迹。

普兰巴南陵庙是一座庞大的建筑群，由八个庙宇建筑合构而成，中央最大的一座是具有印度风格的湿婆神殿，47米高，陵庙内大殿中央供奉3米高的四臂湿婆神石雕立像，湿婆神殿左右，是略小的毗瑟奴神殿和梵天神殿，周围总计有256座神殿。正如婆罗浮屠是宣传大乘佛教教义，介绍佛本生故事一样，普兰巴南陵庙则有较小的规模，三大殿之间的回廊浮雕介绍《罗摩衍那》史诗故事，宣传印度教的经典教义。回廊外侧有三人一组的天女高浮雕，天女造型极为美丽生动而有变化，有着娴熟的印度技法风格，回廊内的浮雕更有戏剧性和浪漫意味。这座印度教陵庙中的浮雕充满着人性的风采英姿，那带原始性动感强烈的人物，既与印度人能歌善舞的民族气质相一致，也与印度尼西亚海岛居民豪情洋溢的民族气质相一致。普兰巴南陵庙从建筑到雕刻，都是在遵循着印度古典艺术规范之中糅进了爪哇印尼人的民族艺术追求及情意。

印尼人原先把墓地称作“坎蒂”，印度教兴起后，又将印度教神庙称坎蒂，加之流行国王死后埋于神庙中，故普兰巴南陵庙又称普兰巴南坎蒂，但一般仍以“陵庙”相称，所以这座建筑群实则是埋藏国王、王后、王族及权贵遗体的陵墓，这一百几十座神殿，每座神殿中之神是一个死者的化身。但是，整个陵庙群并不因此而死气沉沉，相反，普兰巴南陵庙给人的综合感受是难以形容的富丽堂皇，真好似国王理朝施政的宫殿一般。

11世纪至13世纪，伊斯兰教从马来半岛及海上传到印尼，逐渐扫荡了苏门答腊和爪哇的佛教、印度教及各种土著宗教，至13世纪起已成为印尼这两大岛的主要宗教，统治者亦信仰伊斯兰教。伊斯兰教圣训中的禁止生灵崇拜和偶像崇拜，导致了对原有佛教与印度教艺术遗物的破坏，以及对建筑遗迹的废弃，致使宏大而又辉煌一时的婆罗浮屠很快被印尼人遗忘在丛林深处达千年之久，到19世纪初（1814年）才重新被发现。

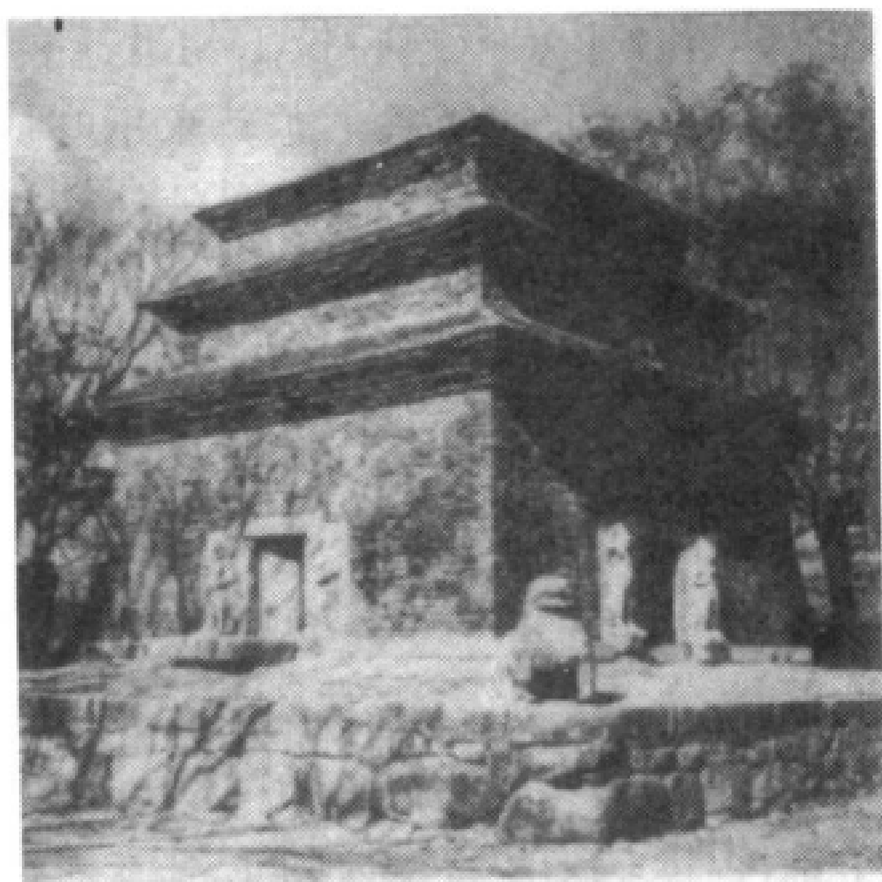
爪哇的马打兰王国衰亡后，印度教艺术在爪哇东侧的巴厘岛仍继续兴盛不衰，14世纪时巴厘岛居民已将印度教与土著宗教融为一体，形成印度—巴厘教，在供奉印度教神灵之湿婆、毗瑟奴和梵天同时，还祭拜日神、月神、水神、风神、火神等。巴厘岛居民家有家庙、村有村庙，全岛庙宇难以计数，被人称作“千庙之岛”。这种原始信仰和外来宗教所产生的宗教狂热，致使巴厘岛居民为祭拜神灵而各个能雕善画，庙宇的门口、正堂有雕像，台基、墙壁有浮雕，横梁、门窗有绘画，其内容有各类奇禽异兽，及日、水、火神、梵天、湿婆、毗瑟奴神等等，庙里有，家里有，衣着用具亦有。因此，巴厘岛又被称为“艺术之岛”。

【东亚建筑】

朝鲜建筑 高句丽 洞沟与平壤都有高句丽都城遗址，周围的丘陵还建有战时避乱或防御的山城，安鹤宫城代表当时建筑成就。王宫与贵族居室是中原样式，墓室壁画中多有描绘。393年，平壤曾建有9个佛寺，今平壤东北的清岩里与上五里、大同郡元五里尚有佛寺遗址。前二者以八角堂或八角塔为主体，左右与后方都有殿址。伽蓝布局与日本飞鸟寺相同。

百济 百济与高句丽、新罗同样筑山城以御敌，如公州的公山城、扶余的扶苏山城，但汉城风纳洞土城及其附近的梦村土城却是建筑于平地或低山丘上。佛寺遗址多在扶余，已经发掘的达20余处，主要有定林寺址、军守里寺址、金刚寺址、东南里寺址。布局一般为四天王寺式，南北中轴线上排列着中门、塔、金堂、讲堂。军守里寺址则与日本的飞鸟寺相同，3座金堂横列东西。塔最初为木结构，以后发展为仿木石结构。弥勒寺址石塔、定林寺址石塔，使用了大量石料仿造木构建筑的外形与细部，基台矮，轩口轻薄上翘，整体上有轻快感，可谓百济石塔的代表作。

新罗 新罗建筑艺术中最令今日朝鲜人骄傲的是7世纪在都城庆州建起的瞻星台。庆州瞻星台造型美观而别致，是一座东方少有的圆形建筑物，也是东方最早的天文台，它高9米，底盘直径约5米，上直径约3米，是由百斤以上长方形巨石垒砌成的下粗上细的圆筒形建筑，最上方托着一个巨石条构成的方框，估计当年上面装有天文观测仪器。从这座瞻星台可以想见新罗的文化发展已带有相当高度的科学



芬皇寺石塔

成分。从瞻星台外观的这独特少见的圆形造型，也可知新罗美术的创新性。

8世纪在庆州建起的佛国寺，是座综合性大型佛教建筑群，它最能体现新罗时代的朝鲜民族建筑艺术风格。佛国寺内的多宝塔，可以算是典型代表。这座以石为料，按木结构建造而成的佛塔，其造型极其别致美观，完全摆脱了中国寺庙佛塔的单调感及其千塔一形的模式，具备朝鲜半岛自成体系的建筑风格。整个宝塔由多层变换造型构成，给人以丰富高尚的美感视觉。最上端由八角飞檐托着一个小型多层宝塔。这一造型形式一直延续至今，并愈加完善美观，成为朝鲜民族传统的基本模式。佛国寺经过后世的多次修缮改造，已与原样可能相差甚远，但寺内的这座多宝塔一直保持原造型而没有失去当年的风采，甚至更加精美华贵。

高丽 高丽的王宫与寺院建筑同样达到了相当的高度，都城开城的王宫在城北满月台，大殿气势恢宏，至今保存完好。后来李朝对这座王宫有所扩建，增建了南大门和半月城。高丽的寺院及其佛塔更为普及，每座城镇乡间都会看到各式寺庙。著名的佛寺尚属开城的佛日寺、兴旺寺。佛塔在高丽早期主要是继承新罗时代的石

结构，后来受到中国宋代木塔的影响，逐渐转以木结构为主。



瞻星台 （朝鲜）8世纪

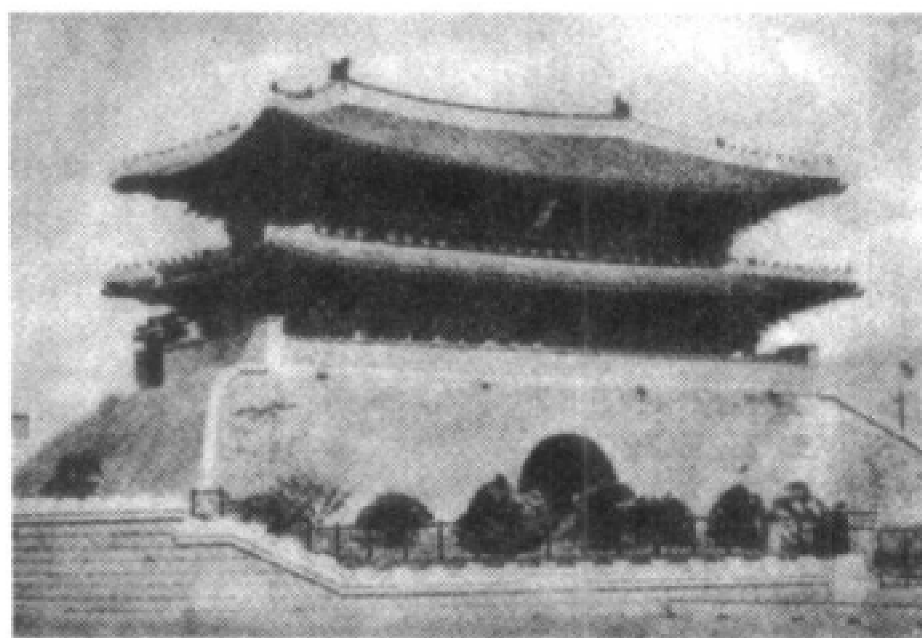
高丽的佛像除比三国时期更显华丽成熟，在通常普及的石佛、泥佛之外，还因冶铁业的发展出现了不少的铁质佛像。高丽铁佛千年来驰名东亚。高丽佛像在早期十分富于生气，12世纪以后渐渐显得平庸。但世俗性雕刻陆续出现，比如恭愍王陵前的四对文武雕像，从大动势到细节都很有人情味。

高丽王室豪族的陵墓继承了新罗风俗，以石栏将陵丘围起，并配列十二支神像浮雕护石，陵墓前立有石人石兽和望柱。

李朝　李朝太祖李成桂夺取高丽政权，建立李朝后，先在原高丽国都开城执政，后决定迁都汉阳城，经过三代国王的建设，使汉阳城（即今日的汉城）的建筑为世界性建筑的典范。汉城的建筑在吸收了中国宫廷与城门建筑的基础上，形成了朝鲜民族风格，比如城墙各方之门均在中国城门基础上有所改造，今日尚存有汉城南大门，上方城楼飞檐大大翘起，下方基座建成与地面相连的斜坡形，十分美观大方而又有亲切感。建筑内部也形成了“包式斗拱”风格，并改直线牛舌形为流线牛舌形。与汉城南大门十分近似的，还有平壤的大同门。

李朝前三代国王全力投入所建的宫殿——德寿宫、景德宫，被后来的战乱所毁，但估计是参照辽金及中国明代宫殿的造型样式所建。留存今日的宫殿建筑尚有冒德宫、景福宫等。

大兴儒学之风带动而起的是各城镇纷纷建孔庙（又称文庙），它是带有大门、箭楼中心大成殿和明伦堂的大型庭院建筑群，是以中国山东曲阜孔子的故里——孔庙为最高典范而建的。随儒学的推行，到17世纪，以楼台殿阁为标志的世俗性实用型建筑大发展，当然也有佛教寺庙。今日尚存的李朝著名建筑有：平壤的浮碧楼、练光亭、安州的百祥楼、江界的仁凤楼、成川的降仙楼、长安寺的大雄殿、金山寺的弥勒殿、法佳寺等。



汉城南大门 （韩国）李朝15世纪

日本建筑　寺院　佛教传到日本后，在统治者的大力支持下建起了许多的寺院，同步塑造了更多的佛像。6世纪佛教刚刚在日本岛落脚，圣德太子（公元592—622年）在位，为了大力推行佛教，便从中国和朝鲜网罗来大量工匠，带领日本匠人大兴土木。据传在他掌权的三十年间，就建起了46座大小寺院，集合了一千五百多位僧侣和尼姑。日本统治者之所以如此倾心推广佛教，大力建造佛寺，其

原因是通过对佛教的宣扬推广来巩固自己的政权，在信仰佛教神灵的同时，能对天皇歌功颂德。因此，千余年来在日本各地建起了不计其数的佛寺，里边安放了更多的佛像。最著名的代表性佛教寺院建筑有十来座。

广隆寺6世纪飞鸟时期的寺院。这座最古老的日本佛寺是由大陆来日本定居的中国僧人建筑家秦川胜为圣德太子建造的。寺院主殿——灵宝殿内供奉的弥勒菩萨米跏思维像，是日本文物中的第1号国宝。金堂内的如来坐像、千手观音、太子堂的圣德太子木雕像等，都是日本早期佛像的代表性杰作，体现出中国隋唐风格。

法隆寺位于奈良西北，是圣德宗的总寺院，由圣德太子于公元607年建造，布局造型均仿中国。寺内的三座释迦铜像，金堂西侧的五重塔，都是日本最大的佛像和佛塔，寺院的梦殿也是日本最古老的八角形建筑物。法隆寺内各处布满壁画和塑像。

药师寺位于奈良西之京町，是法相宗的总寺院，建于公元680年的天武天皇在位时。这座古寺内的三重塔34米高，呈火焰状，堪称日本最美的佛塔。寺内铜铸药师如来佛，台座四方有四方神：青龙、白虎、朱雀、玄武，堂内有印度传来之佛祖足迹及其碑铭，吉祥天、慈恩大师、僧形八幡等佛像，都是日本佛像中具有代表性的雕刻。

兴福寺位于奈良郊外，建于7世纪下叶，原是“大化革新”的功臣藤原镰足的一座家庙，先称“厩坂寺”，后称“兴福寺”，12世纪后的一段政教合一时代，此寺曾一度是掌握大和国统治权的地方。寺内的五重塔高51米，是日本第二高塔。寺内的许多佛像，如释迦、十弟子像、八部众立像等，都是日本佛教艺术的精萃，开始显露出日本的风格。

东大寺位于奈良杂司町，公元745年由圣武天皇下令仿造中国寺院结构建造。镰仓时代又建造了印度式样的南大门，由18根巨型木柱构成，每根直径1米，长30米，大门气派雄伟、宏大可观，是日本最大的寺门。东大寺的大佛殿在明治时代整修后高达46米，堪称世界木构寺庙之最，屋顶两层，由十三万五千多片银黑色琉璃瓦覆盖，两边屋脊为鸱尾装饰，金光闪耀，辉煌备至。殿内的镀金铜佛像高16米，加上铜莲花座和石底座总高21米，可能是仅次于中国西藏扎布伦寺如来佛的世界第二大铜佛像。大殿东侧大钟楼里的铜钟也是日本最大的梵钟。大殿西侧戒坛院是为中国唐代名僧鉴真和尚去日本传经而建的。

唐招提寺位于奈良西京，是律宗的总寺院，是一组有中国盛唐风格的建筑物，是鉴真和尚去日本后于公元759—770年建造的。寺院大门上“唐招提寺”四个大字的匾额，是孝谦女皇仿中国书圣王羲之的笔体书写的。寺内会聚有各种材料制成的佛像，如铜像、木雕佛、脱干漆造像等，包括佛祖释迦、千手观音、药师、菩萨等，均是日本优秀的佛像杰作，尤其御影堂内供奉的干漆鉴真坐像，双手拱合，闭目含笑，神态自然，是日本最优秀的佛像之一，也是中日友谊的象征。

东寺位于京都南郊，是真言宗的总寺院，又称“教卫护国寺”，建于9世纪初年。该寺规模十分宏大，中心大殿的御影堂中，供奉着空海和尚从中国带回的本尊秘佛不动明座像。寺院东南的五重塔，是日本最高的佛塔，高达56.4米，是于公元1644年重建的。东寺内除佛像与壁画，还珍藏有大量的工艺品及各家书法。

醍醐寺位于京都伏见区，是真言宗醍

醐寺总寺院，建于公元874年，兵灾被焚后，于公元1563—1598年重建。该寺分上醍醐与下醍醐两部分。下醍醐内的三宝院是书院建筑，室内每间均有名家彩色障壁画，如狩野山乐、石田幽汀的作品等。三宝院的庭院也十分讲究，是执政官丰臣秀吉亲手设计的，寺院内的五重塔也是日本佛塔中十分著名的。

凤凰堂是位于京都南郊平等院内的一座大殿。平等寺院建筑于公元1053年，千年战乱把平等寺全院焚毁，惟凤凰堂奇迹般完好无损的保留下来。大殿中央供奉精致的木雕贴金佛像，大殿中心两侧为画廊，与后廊连成一体，好似展翅的凤凰，故名凤凰堂。主殿屋脊也确有一对高高竖起的铜凤凰，更增添了该名的主题。

西本愿寺是京都最大的寺院，净土真宗本愿派的总寺院，建于公元1272年。这座大型寺院计有十多处被指定为国宝，如唐门、飞云阁、黄鹤台等。豪壮华丽的唐门正面，刻有中国风格的狮子，侧面刻有尧舜禅让等故事。该寺的飞云阁内珍藏有许多中国古画及日本名画家的作品。



西本愿寺唐门　（日本）13世纪

东庆寺位于镰仓，建于公元1284年。这是一座有着独特作用的寺院，是日本妇女离婚保障地，女人受到欺凌委屈，入寺三年便可享受离婚权。只要女人迈入该寺一步，男子便无权干涉，故该寺又被称作“断缘寺”、“分离寺”、“跑进寺”等。

住宅　日本是个岛国，气候潮湿，但林木繁茂，为了生活的舒适及身体的健康，日本的建筑从最低层的民间房屋起，都属于普遍铺设在木桩上的高板床式结构，顶棚之上是桧木皮覆盖的屋瓦。这种来自民间的建筑框架及造型，从平安时期也进入了高级贵族住宅建筑中，取代了奈良时期的汉式方石板和大红柱及琉璃瓦等建筑。



姬路城天守阁
（日本）桃山时期　16世纪

平安时期的贵族为了生活得安闲悠然，把自己的庄园精心设计成带有亭台楼阁、小桥流水的小花园，把自己的住宅——寝殿，安置在最佳位置。这种以寝殿为中心的园林式家庭住宅，是缩小了的皇宫和精简式的花园，是东方园林式建筑格局中最有实用价值的一类。中国富贵人家也兴盛这种园林式住宅，但缺少变化，主宅（寝殿）多以正中朝南的为多，气派有余、舒适不足，不如日本寝殿园林住宅更理想。

日本住宅建筑内部，创造了一种世界上独一无二的间隔活动墙板——障屏，俗称“拉门”、“滑门”、“屏风”。这种障屏薄而轻，仅2—3厘米厚度，表面糊以多层的纸、绸、麻、布等。这种障屏多为长方形，能隔形隔声，起到墙壁、屏风、门扉等多种作用。日本人这种独特的住宅建筑结构能够克服海岛潮湿的气候所带来的危害，让人住在里边冬暖夏凉，方便

舒适。

到 16 世纪的桃山时期，西洋人的火炮与商船不断地冲击着这个海岛国家，洋人的集合式建筑及在山丘上的城堡启发了日本建筑师，他们把传统平房大屋檐改成了多层小屋檐的组合，并按向上缩减的金字塔形，建在高坡地的高石座上，在黑瓦之下的墙面抹上白灰，一对对窗户如一双双眼睛，俯视着方圆几十里的景色，防御着洋人的偷袭。自下向上望去又雄伟壮观，有着西方文艺复兴后新时代的洋风明显影响，又不失日本民族传统建筑风格，整体造型丰美敦厚，像玉女，又像武士，是日本近代建筑的骄傲和代表。

二、亚洲建筑

【巴勒贝克神庙】

巴勒贝克神庙是黎巴嫩著名古迹，位于黎巴嫩贝卡谷地外山麓。

“巴勒贝克”意为“太阳之域”，最早建于腓尼基时代。公元前2000年左右，因为腓尼基人崇拜太阳神巴勒，从而修建了这座神庙，使之成为祭祀中心。公元前64年，巴勒贝克被罗马征服。罗马帝国时代，皇帝奥古斯都动用两万名奴隶，在腓尼基神庙原址上继续扩建。此后，又经两三个世纪的加修，成了今日可见的神庙群，雄伟壮观，气势恢宏，供奉万神之神朱庇特、酒神巴卡斯和爱神维纳斯，朱庇特是巴勒的改称。



朱庇特神殿

朱庇特神殿始建于公元60年，是巴勒贝克古罗马建筑群里历史最久、规模最大、气势最雄伟的一座，可惜为地震所毁。朱庇特神庙原是一座六边形的建筑，有54根圆石柱，每根由3块圆石柱镶接而立，直径2米多。石柱之间用石榫相接，横梁上雕有许多狮子头。现在只剩下6根，远远望去，就像6尊天神守卫在天际。庭院中间的祭台约5米高，是朱庇特神庙内保存最完好的建筑。

巴卡斯是主宰五谷丰收的酒神，其神庙位于朱庇特神庙左边，约建于公元150年。神殿外沿是用直径2米、高15米的圆形石柱镶接而成的长廊，拱顶是巨石浮雕，刻有28个神像，掉落在神殿长廊里的一块浮雕，是一个巨蛇缠身的女神——埃及女神克莉奥巴特拉。神殿大门两侧10米高的石柱上，刻满了各种谷物和蔬菜、水果，形象逼真。庙内除了供奉酒神像外，还有一个酒窖，四周墙上饰有葡萄和酒壶组成的图案。据说当年参加祭祀的人们跳舞唱歌之后，聚集在此。

维纳斯是爱和美的女神，其神庙现虽已是一片废墟，但仍能辨出它昔日小巧的庭院、亭亭玉立的石柱以及幽静的曲径，给人以美的联想和感受。据说古代青年男女在酒神庙痛饮后，便在这里欢聚。

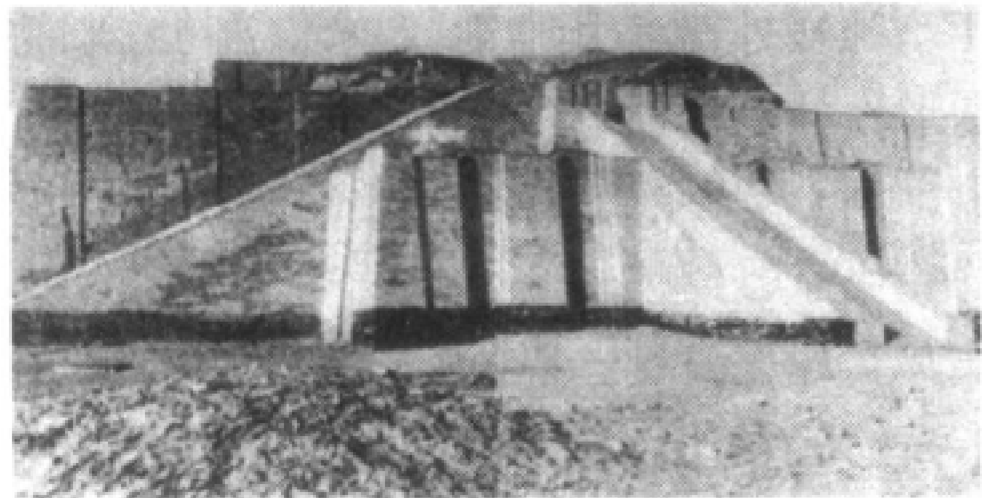
此外，在通向贝鲁特的道路边，有一个古采石场。那里有一块长21.5米、高4.2米、厚4.8米，重约2000吨的石料，号称“世界最大的建筑石料”，原打算用来建造神殿。

巴勒贝克神庙不但是当时罗马神圣的祭祀中心之一，也是罗马帝国鼎盛时期的建筑代表作之一。它是黎巴嫩古建筑艺术的精华，也是世界人民的珍贵财富，从1956年以来，黎巴嫩每年在这里举行一次

国际舞蹈和音乐节。1984 年，联合国教科文组织将巴勒贝克作为文化遗产，列入《世界遗产名录》。

【乌尔塔庙】

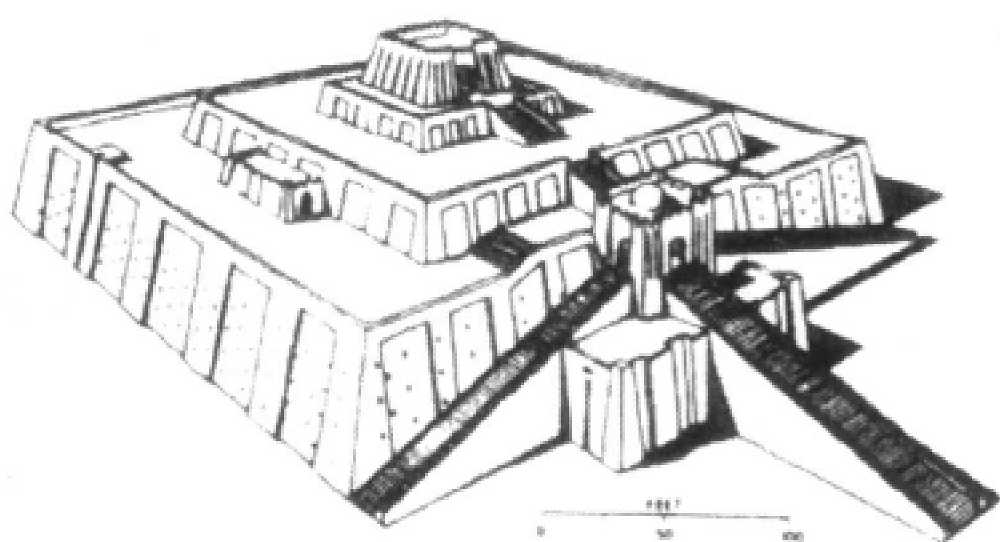
乌尔城内最宏大的建筑物。由于乌尔纳姆王给苏美尔人带来了荣光，使苏美尔人重新建立起自己原有的王国王朝——乌尔王国第三王朝，苏美尔民众把乌尔纳姆王当作神灵膜拜，乌尔城内的这座塔庙实质上是为乌尔纳姆所建。乌尔王运用强大国力修建比历史上所有神庙都更大的庙



乌尔塔庙遗址 （两河）前 21 世纪

宇，来聚拢民心，巩固自己的权力。过去祭神的庙宇都是单层台基，简称“台庙”，音译为“吉古拉特”（Ziggurat），乌尔王起始加高加层，基层 12 米，向上共三层台基，第四层为神庙。由于向上层层缩减，整个神庙也构成类似埃及阶梯形金字塔般，故称“塔庙”。

乌尔城中央的乌尔塔庙现仍留有第一层台基，基长 62.5 米，宽 46 米，高 12 米，若复原成当年的四层塔庙，高度可能 30 余米。塔庙外墙为火烧熟砖，并用沥青浸泡过，内部为夯过的土台。据说当年四层颜色各不相同：第一层为黑色，象征地下世界；第二层为红色，象征人间世界；第三层为青色，象征天堂世界；第四层的神庙为白色（故又常称“白庙”），象征太阳给人类和万物带来的光明，庙内有太阳神的造像。从地面至顶端有一条穿越各



乌尔塔庙复原图 （乌尔第三王朝）前 21 世纪

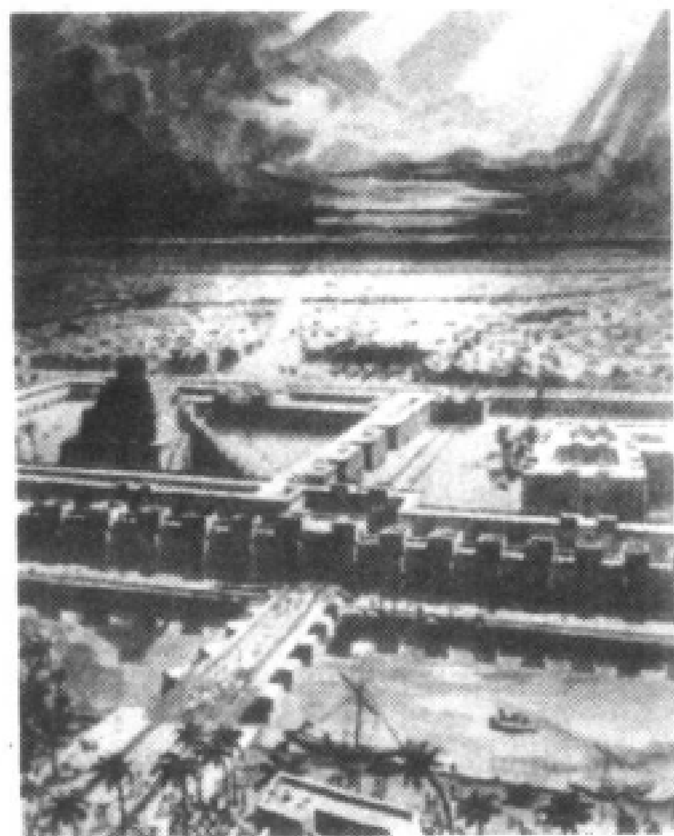
级台座的直线阶梯，供祭神民众直登上去。

另有一种说法是，这座乌尔塔庙是供奉乌尔王的保护神——月亮神南纳的，顶部的白庙是月神南纳的寝宫，壁龛里供奉着月亮神像。传说当年塔庙的东南角，还有一座供奉南纳妻子宁加尔的小型女神庙。

由于乌尔第三王朝的强盛，在被征服的两河流域各大小城邦，都先后建有与乌尔塔庙结构类似、大小不等的塔庙。

【巴比伦城】

现已成为废墟，但考古学者对此有着较精确细微的考证，确定此城的城墙为方形黄色，外墙烧砖砌成，长约 13 公里，每隔 44 米便有一塔楼，总计有 300 多塔楼

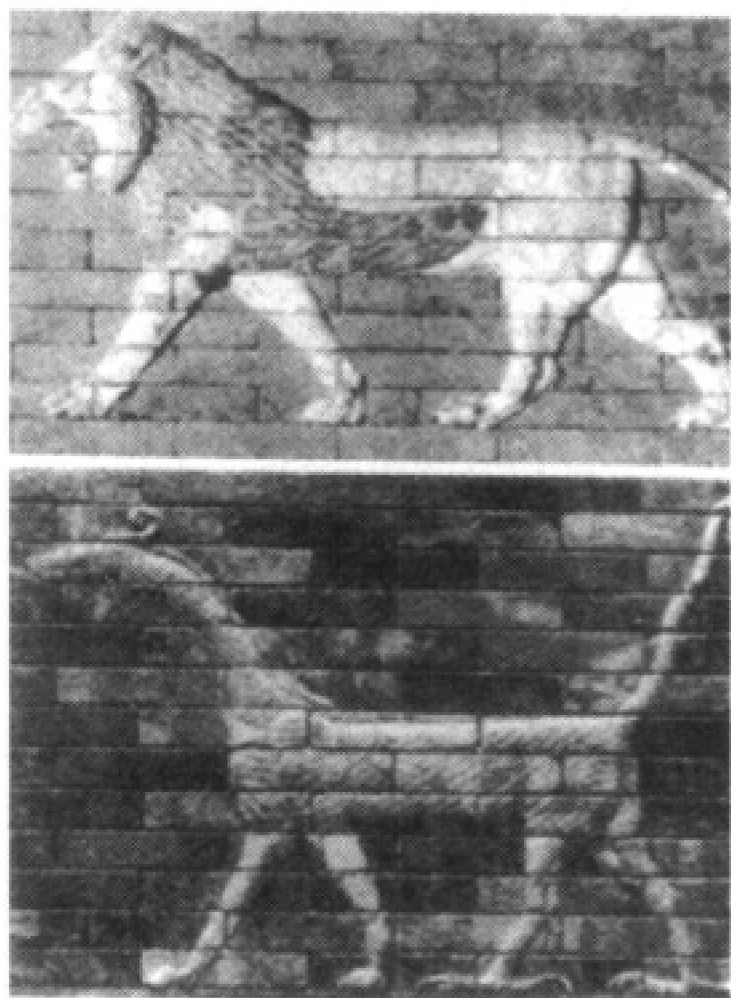


巴比伦城（想像图） （新巴比伦）前 7 世纪

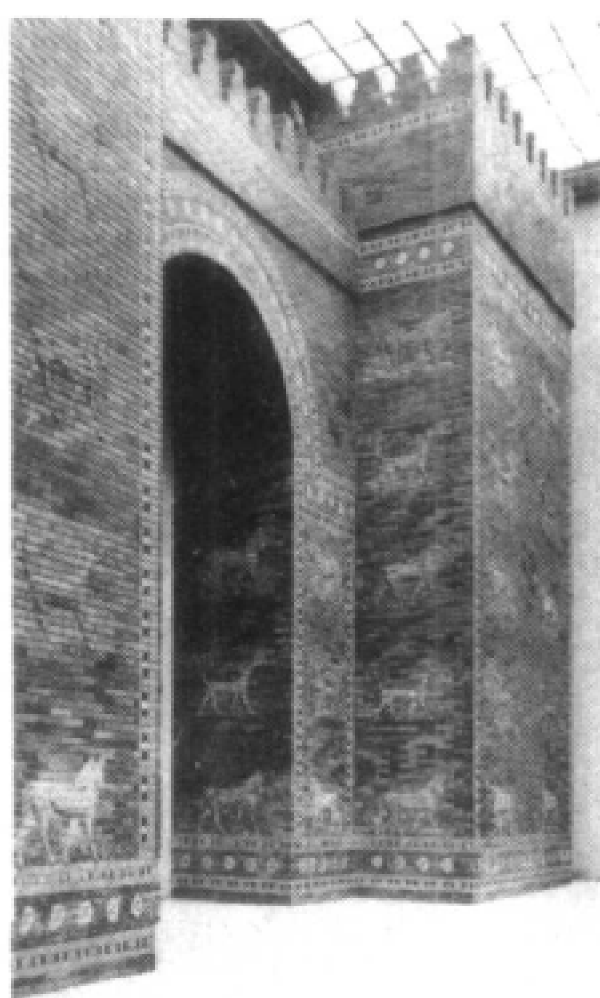
环绕全城。城墙共三层，最薄层3.3米，最厚层7.8米，可供六匹马并驾拉车前行。三墙之间有壕沟，城外有护城河，城墙附近设一套水力防御系统，以备敌军来犯时放水淹没城外土地，逼敌逃离所用。整个巴比伦城布局合理，美丽壮观。尼布甲尼撒二世的夏宫在城北，伊丝塔尔门附近是南宫和北宫。在此之西是国父那波帕拉萨尔的旧宫。巴比伦内城中央是马尔杜克神庙。伊丝塔尔门外是女战神伊丝塔尔神庙和母神宁玛赫神庙。

【伊丝塔尔门】

巴比伦城的主门，经多次重修，至今保存完好，它是由两座各带两个塔楼的方形大门组成。这座城市是以最受西亚人爱戴的神灵之一——女性爱神、丰收女神、女战神、女守护神——伊丝塔尔（Ishtar）的名字命名的。这座精美的城门高12米，门墙及塔楼嵌满青色琉璃砖，间隔有575个红黄色的雄师与独角兽造型，使这座城



伊丝塔尔门　（上）雄狮
墙面彩砖　（下）独角兽
（新巴比伦）　前7世纪



伊丝塔尔大门

门显得高贵、华丽而有神圣感。

穿过伊丝塔尔门是一条笔直的大道，它纵贯巴比伦城南北，是供祭神队伍游行所用，故称“圣道”或“游行大街”。这条圣道中间是用一米见方的白色与玫瑰色相间的石板铺成，两边的红色石板上刻有楔形文字。圣道边缘一条绿色琉璃砖，间隔着嵌有红白色狮与牛的图案，圣道的尽头便是全城最雄伟高大的马尔杜克神庙。远远望去，整个圣道真是辉煌之极，似有通往天堂之感。

巴比伦城之所以要将马尔杜克神庙置于全城中心，是因为马尔杜克（Marduk）是古巴比伦所信奉的神灵之首、众神之王，相当于希腊神话中的宙斯。西亚两河的古代神话中说：世间万物，包括人类自身，都是马尔杜克用他杀死恶魔梯阿马特（Tiamat）的躯体创造出来的，因此，人类及万物的命运都操纵在他手中。巴比伦人把马尔杜克举为国神，认他为天地的君主，他的占星是木星（天上最明亮的星之一）。侍候他的圣畜是牛、马、狗和分叉长舌龙（独角兽）。伊丝塔尔门的墙面装饰此类动物的原因便在于此。

【马尔杜克神庙】

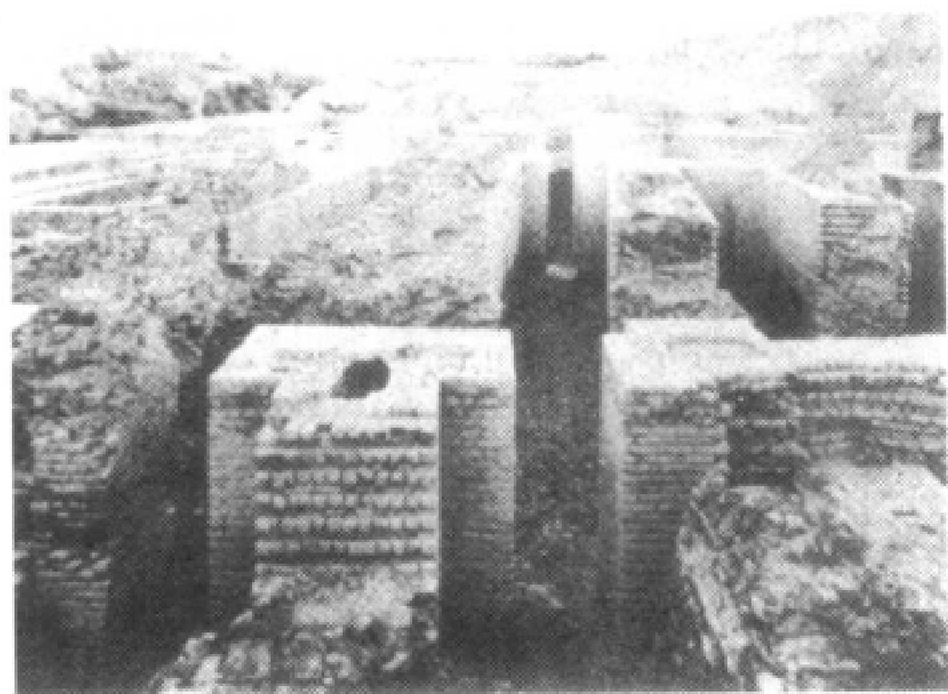
巴比伦城最高大的建筑物，继承了古代乌尔塔庙的传统造型，神庙外有一每边400米的正方形围墙，神庙本身也是正方形，基座每边长91米，总高90米，共分七层，由下而上层层缩减，远处观望很类似阶梯形金字塔，故此神庙又称“马尔杜克塔庙”。这座七层塔式神庙每层色泽均不相同，最上层是由淡青色琉璃砖建造的四角镀金小庙，据传当年里边供奉着22吨重的黄金马尔杜克神像，以及金桌、金椅、金榻等等。据猜测，这座高高的马尔杜克大神庙就是宗教典籍中和中东神话传说中的“巴比伦塔”。古希腊著名历史学家希罗多德曾描述到它，亚历山大大帝曾企图修复它　现在，有关这座大神庙的一切均随巴比伦城的彻底被毁而荡然无存。

【空中花园】

在尼布甲尼撒二世国王宫殿的东北角，有一座独特而神奇的花园——空中花园，由于这座建筑的精美奇特，被二千年前的西方人列为“世界七大奇观”之一。

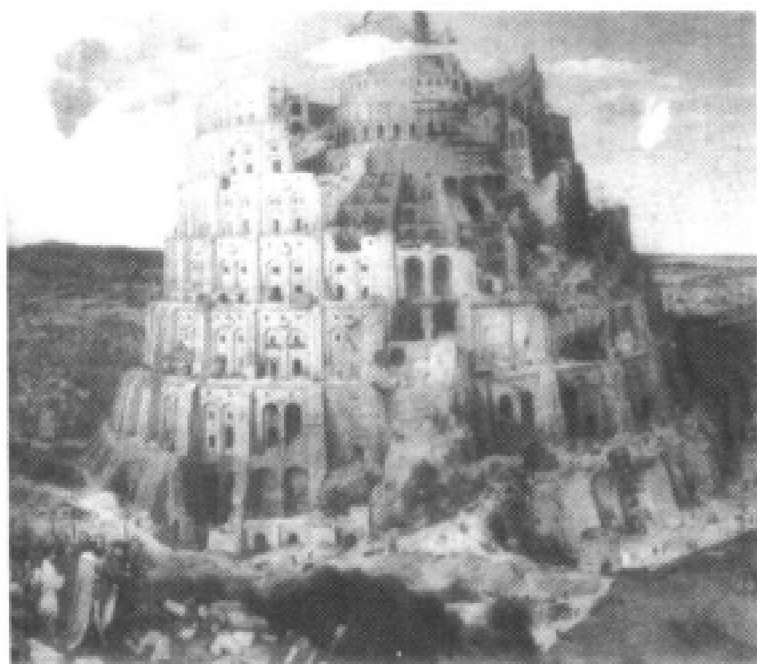
这座神秘色彩的“空中花园”实质上是一座消闲性宫殿，是国王尼布甲尼撒二世为他所爱的异族王后所建。他的妻子原是米提亚国王的女儿，自幼生长在山区，不习惯巴比伦平原一望无际的景色，常因怀恋故乡的山峦森林而闷郁不快。为了给王后开心解闷，让她常年感受和生活在类似家乡山峦美景的氛围中，尼布甲尼撒二世国王不惜巨资工本，建造了这座“奇观”。

这座花园般宫殿建于公元前6世纪，毁于公元前3世纪。现仅存有十数个小土丘遗迹。据此遗迹考证，空中花园是由14个拱顶房间和土台联合而成，高约25米，基座为平整石块，之上铺砖建台，整个建筑呈方形。一层建筑周长120米，是层层缩减的阳台式建筑，每层阳台都由从地面砌起的砖柱支撑，每层砖柱支撑着4.8×1.2平方米的石板，以保证整个建筑的坚固安全。石板一部分作为室内房间，一部分作为室外阳台，上面有沥青和芦苇的混合物，再覆盖两层烧砖，加盖一层铅板防水，然后堆上很厚的泥土，种植花草树木。该建筑类似梯形金字塔和吉古拉特式塔庙，由下向上逐层缩减，每层植物都不被遮挡，阳光十分充沛。还有一根空心柱做引水管，将幼发拉底河河水抽到上层蓄水池，随时浇灌，植物的水量十分充足而适当。



空中花园遗址　（新巴比伦）前6世纪

作为巴比伦城精华之一的空中花园，虽然不如马尔杜克神庙那样雄伟高大，但它精巧华丽、构思绝妙，把建筑与自然融为一体，确为奇观。设想在那一望无际的平原之上高高耸起一座层层长满鲜花绿叶的巨大实体，间隔着隐约闪露的华丽的宫殿门窗，加之西亚传统特有的琉璃彩砖墙面，在灿烂的阳光和蔚蓝的天空映衬之下，该是怎样的辉煌壮丽而富有神秘色彩，又给人以何等充满诗情画意的冥思遐想。



《巴别塔》　勃鲁盖尔 1563 年

《圣经》记载，人类最初使用共同的语言，他们建造这座高塔希望进入天堂。上帝为了阻止这项计划、破坏人类的团结，创造了多种语言，使人类再无法自由交流，于是这座未完成的高塔便成了废墟。

【波斯波利斯】

公元前 6 世纪，波斯第一任国王在伊朗设拉子东北部 60 千米处始建波斯波利斯。后来，波斯帝国的中兴之王大流士一世为了显示王中之王的权威和万国一统的气魄，下令大建波斯波利斯宫殿，并将此作为波斯帝国的精神首都。

整个宫殿的建造历时 120 年，大流士时期完成了举行朝贺的阿帕达纳宫和起居的塔恰拉宫，其子薛西斯完成了其余主要部分，宫殿的建造在后世的国王手中继续着。大流士及其子孙每年春节（与我国农历春分吻合）在此举行盛大的典礼，接受被征服各国使节的朝贺和纳贡。波斯波利斯要比其他城市繁荣富足，但它遭受的厄运也超乎一般。公元前 330 年，亚历山大一世征服波斯帝国，下令烧毁了波斯波利斯宫殿，并将宫中收藏的价值 12 亿金法郎的珍宝运回希腊。



波斯波利斯宫遗址全景

19 世纪初期，对波斯波利斯的发掘工作逐渐展开，波斯波利斯宫殿复现在人们面前。它建在南北长 450 米、东西宽 300 米的石头台基上，东面背靠拉赫马特山，俯视辽阔的法尔斯平原。波斯波利斯的宫殿是用坚固的石头建成的，总面积达 14 万平方米。诸多宫殿中最大的是百柱厅，面积 76 平方米，内有 100 根 11.3 米高的石柱支撑着巨大的平房顶。马其顿王亚历山大的军队在公元前 4 世纪将它焚毁。今天我们看到的只有那残留下来的 20 米高的石柱，重达数吨的石雕兽端坐在石柱顶端。



大流士一世

王宫外的大门是薛西斯所建，有 18 米高。对称的巨型神像站在门道两边，神像长有双翅，人面牛身，是当时西亚地区流行的保护神。一进王宫，便是觐见厅，厅呈正方形，这是大臣和外国使臣觐见国王的地方。大厅由 36 根 21 米高的石柱支撑厅顶，面积很大，每一边长 76.2 米。



波斯波利斯的万国门

觐见厅的原貌已不可寻，但从那几根屹立在台基上的石柱，游人可以想像出它当年的恢宏气势。

在觐见厅的墙壁上装饰着浮雕，对称的狮子斗牛浮雕位于北面和西面墙上，另外还有 23 处浮雕，内容是波斯国王会见前来进贡的外国使者的场面。

国王宫殿就在觐见厅的南面，曾经是大流士处理公事的地方。这座宫殿面积相对较小，但是内部装饰精美华丽，非其他大厅可比，浮雕与彩砖构成的花纹饰带和图案布满了墙壁。

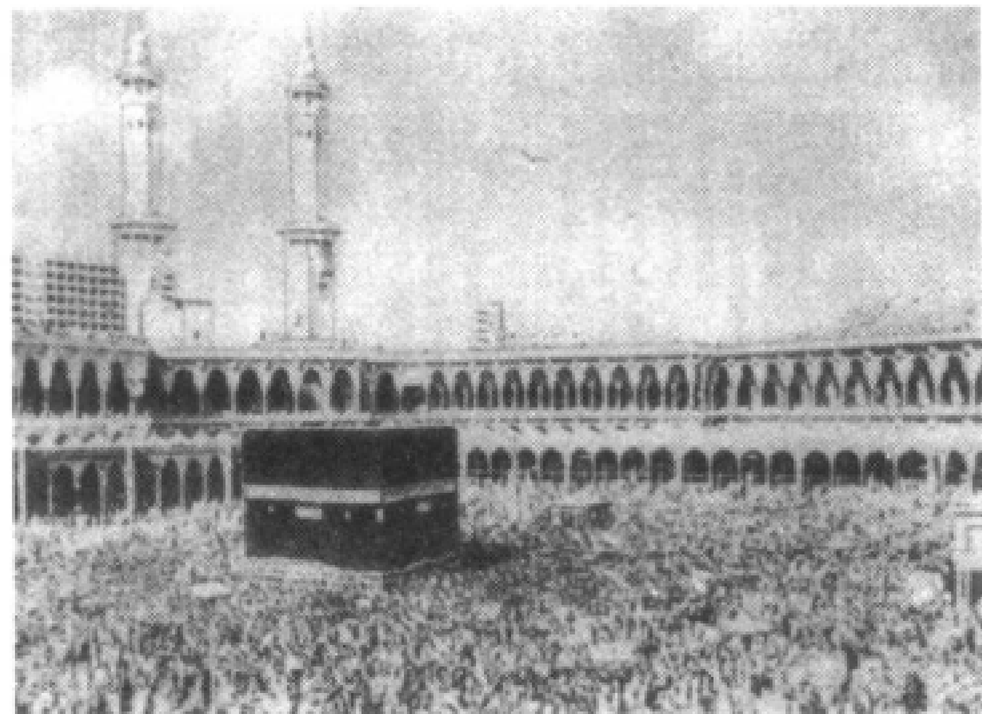
公元前 522 ~ 前 485 年，波斯帝国君主大流士一世建立了东至印度河流域，西至撒哈拉沙漠，横跨亚、非、欧三洲的波斯大帝国。他制定了统一的铸币制度，明确规定各省贡赋数目，应用包税制；改组军队，自任统帅，并拥有一支由腓尼基人组成的海军。但是，大流士一世却选择不是国都的波斯波利斯建立宫殿。对波斯帝国而言，波斯波利斯究竟意味着什么呢？它既不是政治首都，又不是经济活动中心，也并无任何重大战略地位可言。但是每年春分时节，国王都要来此主持一次盛大的新年庆典，欢度诺鲁兹节。诺鲁兹是一种宗教性的庆典，由帝国至高之神阿胡达·玛兹达主持，国王邀请他的臣民也都来参加这种政治性的会盟。执政王朝也年年岁岁亲临该城，接受波斯、米底亚贵族的贡献和 23 个属地国家的臣服，象征性地重树他们的权威。典礼结束后，便举行盛大宴会，宾客们席间可以享用到种种美味佳肴，最后席散时还可以把银餐盘随身带走。一定意义上，波斯波利斯成了波斯帝国的灵都。

在 2500 年后的今天，波斯波利斯已是一堆堆的废墟，空荡荡的门框，以及残缺的石柱柱基，似乎都在满怀着永恒的期望，凝视着这一望无际的平原。

【麦加大清真寺】

又称“麦加禁寺”。麦加，因为是先知穆罕默德的故乡，这座清真寺被建成伊斯兰世界最大的清真寺，是世界穆斯林朝拜的中心地，因此而成为伊斯兰教第一大圣城。

这座大清真寺现总占地面积 18 万平方米，能容纳 50 万朝觐者同时做礼拜。全寺有 64 道门，其中有三道最著名的大门，分别是：阿齐兹国王门、欧姆赖门、和平门。三道大门两侧各建一高 92 米的宣礼塔，外加一座建在赛法长廊顶上等高



麦加大清真寺（麦加禁寺）
（阿拉伯）麦加 7 世纪始建

的尖塔。

三道大门上用许多金银宝石镶嵌成华丽的图案，东门（和平门）为黄金铸成，又称“金门”，算是麦加大清真寺的正门。寺内地面铺的大理石与雪花石达 12 万平方米，有大理石圆柱 892 根。此寺计有圆顶建筑五百个之多。

此寺露天庭院的中间，有一座方形石殿，阿拉伯人称“克尔白”（Kāban），意为方形圣殿，中国一般译为“天房”。据传是始祖阿丹所建，多次遭洪水冲毁，多次重建，穆罕默德在建立伊斯兰教之前还参加过一次。此殿在伊斯兰教之前一直供奉着部落多神教的众多偶像。穆罕默德自麦地那带领万余穆斯林打回麦加后，下令捣毁了石殿内的所有偶像，在周围建起一道围墙，形成一座大院，此石殿及院内禁止一切恶劣行为，包括打架斗殴和杀生吃荤等，故此寺又被称为“禁寺”。

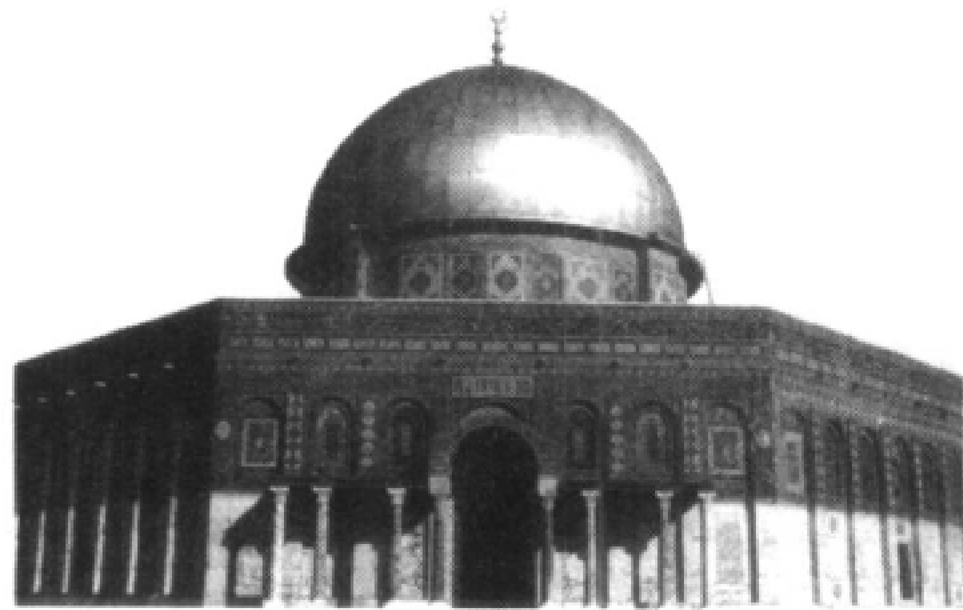
石殿内的所有偶像被砸碎了，但保留下来一块黑色的石块，据传是一块陨石，古代阿拉伯人把这块自天而降的黑石当作圣石。穆罕默德曾亲吻过此圣石，并要求所有各地的穆斯林朝拜时都要面向此石殿。后来的所有来朝拜者也均将摸到吻到此圣石的行为当作一种“圣行”。此石殿（克尔白天房）以后又几经重修，形成现在的规模：南北 12 米，东西 10 米，高 15 米，四周依朝向分别称伊拉克角、叙利亚角、也门角、黑石角（东南角）。黑色圣石便镶嵌在黑石角距地面 1 米左右之处。石殿外面长年覆盖一块黑锦缎帷幔，上面用金线织绣着古兰经文。

按伊斯兰教规，穆斯林要练“五功”（念、应、斋、课、朝），其中的“朝”，就是要求每位伊斯兰教徒一生中最低要到麦加大清真寺去亲临朝拜一次。来到麦加的穆斯林，都要进入大寺院内，要周游石殿七圈，并要摸到或吻到东南角的黑色圣石，然后再转身走到“渗渗泉”去饮一口泉水。经过摸圣石、饮圣水，才算做到净化心灵，接近真主，沾满吉祥，未来升天，永远与真主在一起。

【岩石圆顶清真寺】

在圣地耶路撒冷的圣殿山上坐落着两座伊斯兰教的清真寺院，其中有一座有着雄伟而炫目的金顶，在蓝天白云的衬托下，愈加显示出它的浑厚和壮美，这就是有着伊斯兰第三大圣地之称的岩石圆顶清真寺。

岩石圆顶清真寺又称为萨赫莱清真寺，萨赫莱意为“石头”，修建于公元 685 年，据说它原为欧麦尔建的木清真寺，691 年改建成现在的八角形清真寺。岩石圆顶清真寺的布局以一个正方形在另一个正方形上的 45 度旋转为基础，依次形成正八边形的八个顶点。整座建筑结构严谨，布局协调。它的平面呈八角形，每边 21 米长，其中的大圆顶高 54 米，直径 24 米，圆顶上高擎着一弯新月（伊斯兰教的标志）。1994 年，约旦国王侯赛因出资 650 万美元为这个清真寺圆顶覆盖上了 24 公斤纯金箔，这使得岩石圆顶清真寺名闻



岩石圆顶清真寺

天下。在寺里面，还有一个镇寺之宝，那就是被放置在寺中央的一块淡蓝色的巨

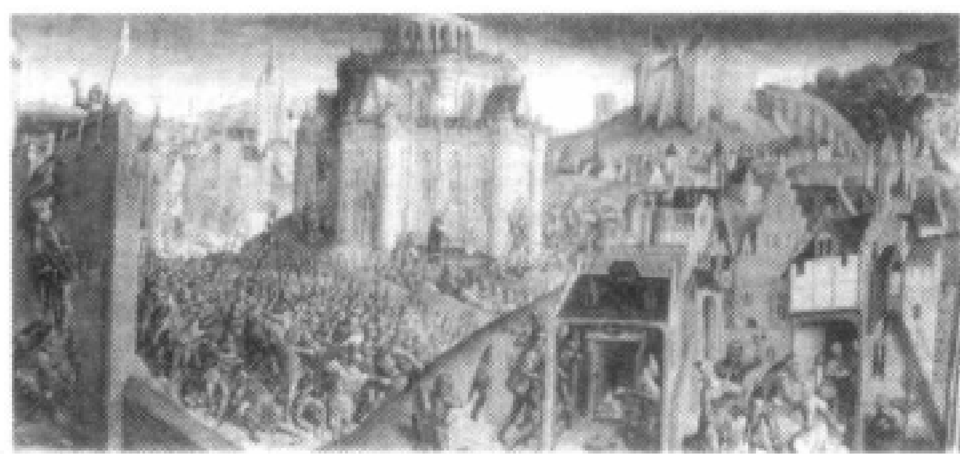
石，这块长 17.7 米、宽 13.5 米、高 1.2 米的巨石，以银、铜镶嵌，并被铜栏杆围着，这是伊斯兰教中的圣石。据说，这块石头是先知穆罕默德“夜行登宵”的踏脚石，石块上的凹坑是马蹄的脚印。在先知穆罕默德创立伊斯兰教的第 9 年的一个晚上，大天使伽百利来召见他。听完大天使的传达，穆罕默德便跟大天使乘坐一匹面如女子的飞马，往耶路撒冷方向飞去。在他们飞奔的一刹那，飞马仰天一啸，后蹄在巨石上踏出一个凹坑。后来的伊斯兰教徒便在这块石头周围修起了两座精美的清真寺，并称这儿为“尊贵的禁地”。

岩石圆顶寺曾历经劫难，1016 年，圆顶寺第一次倒塌。1033 年，一场地震将其毁坏，但很快被修复。它遭受的最大破坏是在欧洲十字军东征时期。十字军攻克耶路撒冷后，对圆顶寺大肆洗劫，将其改造成一座教堂，用大理石盖住了穆斯林神圣的岩石，并在石上建了一座祭坛，称之为“上帝之庙”。公元 1187 年，阿尤布王朝统治者萨拉丁率领的阿拉伯军队解放了耶路撒冷，圆顶寺才重新回到穆斯林手中。

岩石圆顶清真寺是全世界清真寺中最杰出的建筑，1981 年，联合国教科文组织将它列入《世界文化遗产名录》。

【哭墙】

耶路撒冷是犹太、基督、伊斯兰三大宗教的圣地，圣殿山周围是各宗教遗址相互重叠、难分彼此的地方。圣殿山被犹太人奉为圣地是因为传说犹太先祖亚伯拉罕在此领受上帝旨意、祭献儿子；他的孙子雅各在此和天使摔跤，并被赐名“以色列”（神角力）。为了纪念犹太民族最神圣的地方，相传前 1010 年所罗门王开始在摩利亚山（现在的圣殿山）建设圣殿，以便存放约柜、诺亚方舟等圣物。建成后的圣殿长 30 米、宽 10 米、高 15 米，雄伟非常，号称是上帝的所在。但好景不长，前 586 年，巴比伦王杀到这里，他摧毁了圣殿，赶走了犹太人。直到前 538 年，波斯王居鲁士灭巴比伦后，犹太人才被允许返回，并得到归还的 5000 多件圣殿物品。于是犹太人在前 516 年动手在第一圣殿的原址上补建第二圣殿。不想 70 年，罗马王镇压犹太人起义，竟将重建的圣殿彻底焚毁，只留下西墙墙基的一段。后人收集残石，在墙基上垒出了一堵墙。罗马时



罗马人洗劫耶路撒冷

期，每年 11 月 9 日圣殿毁灭日这天，才准许世界各地的犹太人到圣殿西墙遗址祈祷。饱受苦难的犹太人面对圣殿的残垣断壁总忍不住唏嘘哀哭，“哭墙”因此得名。

哭墙是犹太教圣殿两度修建、两度被毁的遗迹，是犹太民族 2000 年来流离失所的精神家园，也是犹太人心目中最神圣的地方。犹太人相信它的上方就是上帝，所以凡是来这里的人——无论是否为犹太人——都一律戴小帽，因为他们认为，让脑袋直接对着上帝是不敬的。哭墙边上，每天都会有很多犹太人自动分成男女两拨，分别在哭墙的南北两段祈祷，他们常常手捧《圣经》，一边祈祷，一边点头（根据犹太教规，凡是念到圣人名字的时候必须点头），有的人更搬把椅子面对哭墙，一整天都沉浸在与上帝的对话中，犹太人的做法使哭墙更显得神秘与崇高。

这堵墙在 2002 年 7 月出现了极其不寻

常的异象，巨大的石墙中间的一块巨石上异样地出现了一道水渍，经过几天风吹日晒依然如此，既不扩大，也不消失。难道这真是“哭墙”的“泪水”？

哭墙“哭了”，这令不少极端正统的犹太教人士激动不已，因为在犹太教传说中，哭墙流泪是犹太救世主弥赛亚降临的先兆。也有人说，“这是上帝正打开通往和平的道路，人民将有感应，朝此方向前进”。而一些犹太教的神秘教派说，在他们的典籍中预言，若哭墙流泪的话，是世界末日的先兆。一时间，各种说法纷纷而起，有的人为之欣喜，而有的人为之惊恐。

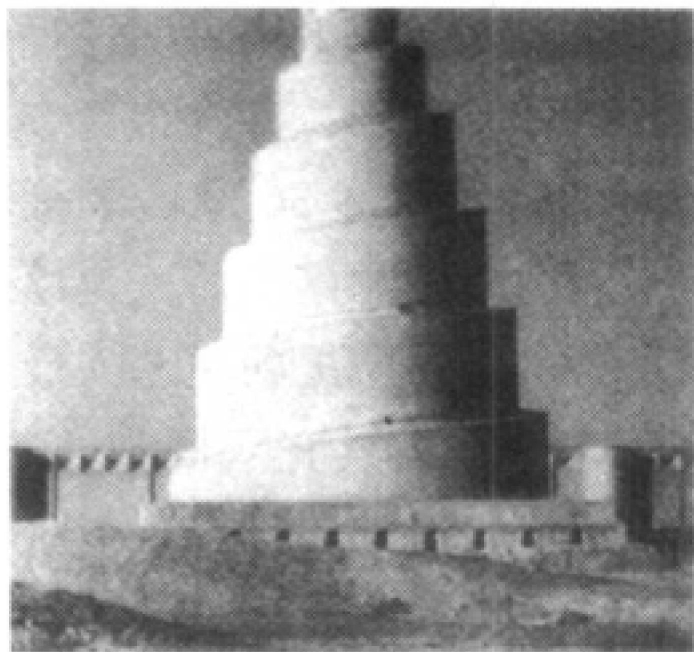
研究人员对此进行了考察，最后专家们得出的意见证实“哭墙之泪”其实并不神秘。这一现象是由于一种长在石头中间的植物腐烂后引起的。也有专家指出“这不像是水迹，看来是植物的分泌物”。

“哭墙的泪水”虽然被专家们证实是一种自然现象，但人们仍旧在希望，有一天，和平会降临这片土地。那时，人们将不再互相杀戮，不再流泪，而哭墙也会恢复它本来的称呼——西墙，到那时，哭墙也将不再流泪！

【萨马拉清真寺】

阿拉伯帝国之阿巴斯王朝，因受到土耳其奥斯曼帝国的逼迫，于公元836年将首都从巴格达迁到北部124公里处的萨马拉，在沿底格里斯河边30公里的狭长地带，建起了宫殿、花园、民宅、兵营，并建起具有特殊风格的著名清真寺——萨马拉大清真寺。此寺长260米、宽180米，比罗马圣彼得大教堂大三倍。除朝拜的圣殿，还包括学校、法院等附属机构。

这座清真寺的独到之处，是在长方形



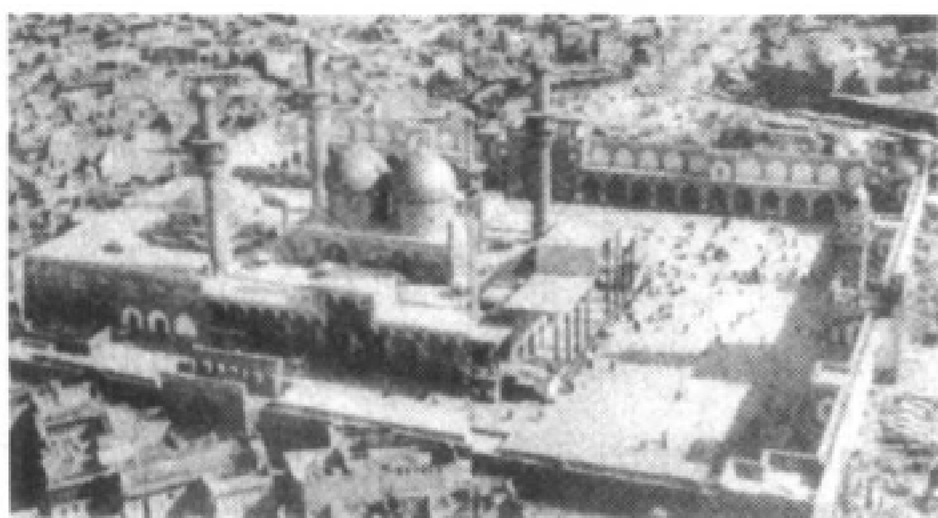
萨马拉清真寺之宣礼塔
（伊拉克）萨马拉9世纪

寺院外建有一座造型别致的宣礼塔。一般清真寺宣礼塔都细长高高的，上端呈尖形或洋葱形，内部为空心，穆斯林可以沿内梯登上顶端宣礼室宣讲。而萨马拉清真寺的这座宣礼塔与任何宣礼塔不同，它是一座下粗上细、呈螺旋形的无窗孔实体建筑物，建在一个正方形有窗无孔的实体基座上。这座宣礼塔高53米，计有五层，上有一宣礼室，人们可以沿着外边螺旋形阶梯步步登高，一直走到顶端的宣礼室。

【巴格达城】

位于美索不达米亚平原中间，是两河之间相距最近的地段，建于底格里斯河畔。这里四千年前便是苏美尔人的重镇，东罗马时期是大军营驻地。阿巴斯家族把倭马亚王朝推翻（公元750年），先在原都城建起阿巴斯王朝，第二代哈里发于公元762年迁到巴格达，把这里定为阿拉伯帝国阿巴斯王朝的新首都。于是大兴土木，除民宅外，各类官邸与清真寺陆续拔地而起。巴格达城建筑最值得一提的有三点：一是这座新都城建有三层城墙，这是继承了巴比伦城的传统。更别致的是这三层城墙是圆形的，大圈套小圈，构成一座坚固的大堡垒式城市，故又名“圆城”。二是市中心的哈里发王宫，这座宫殿的大

门是用黄金制成，被称作“金门宫”，又因王宫的房顶是圆形，并涂以绿色，又称“绿色圆顶宫”。这座36米高的豪华王宫可以与中国的故宫相媲美。三是喀西门清真寺，它是由阿巴斯王朝奠基人曼苏尔王建造的。这是一座具有双圆顶、三尖塔，外加更大庭院的宏大建筑，它与金门宫遥相呼应，成为阿巴斯都城的两大骄傲。



喀西门清真寺 （伊拉克）巴格达10世纪

【摩亨卓·达罗遗址】

被今人形容为“青铜时代的曼哈顿”。该城很重视环境卫生，住宅门外小沟与全城下水道连成网络，摩亨卓·达罗的卫城比哈拉帕卫城更美，可算是四千年前世界土木工程的一项伟大成就。带塔楼的城墙外，有三个重要建筑：一是大浴池，二是大粮仓，三是大会厅。

大浴池建在山丘的卫城中央，7米宽、12米长、2米深，是供祭神仪式洗身用的。浴池四周是双层烧砖砌成，两层砖之间是很厚的沥青，内层用石膏灰泥抹缝，



摩亨卓·达罗遗址 （印度）前26世纪

以防渗水。卫城南侧的大粮仓，是用砖砌成方形平台式墩厚墙，据传，当年上方覆盖有板，以防雨水风沙。卫城北侧的大会厅是由20根柱子构成的70×20平方米的长方形大厅，附有一系列小型建筑，又围成一个庭院，这里可能是掌权人的住处和行政中心，集合行令开会的场所。

【菩提伽耶大塔】

这是释迦牟尼悟出“四谛”和“十二因缘”的成道之地，在今日比哈尔邦伽耶城南郊。阿育王之前的公元前5世纪，这里的菩提伽耶大树便建起了围栏，被当作圣地，阿育王时代建起了一座很别致的石塔及寺庙，到巽加王朝又翻修起更大的高塔，可能是当时最高大的佛塔。唐代和尚



菩提伽耶塔 （印度）比哈尔9世纪

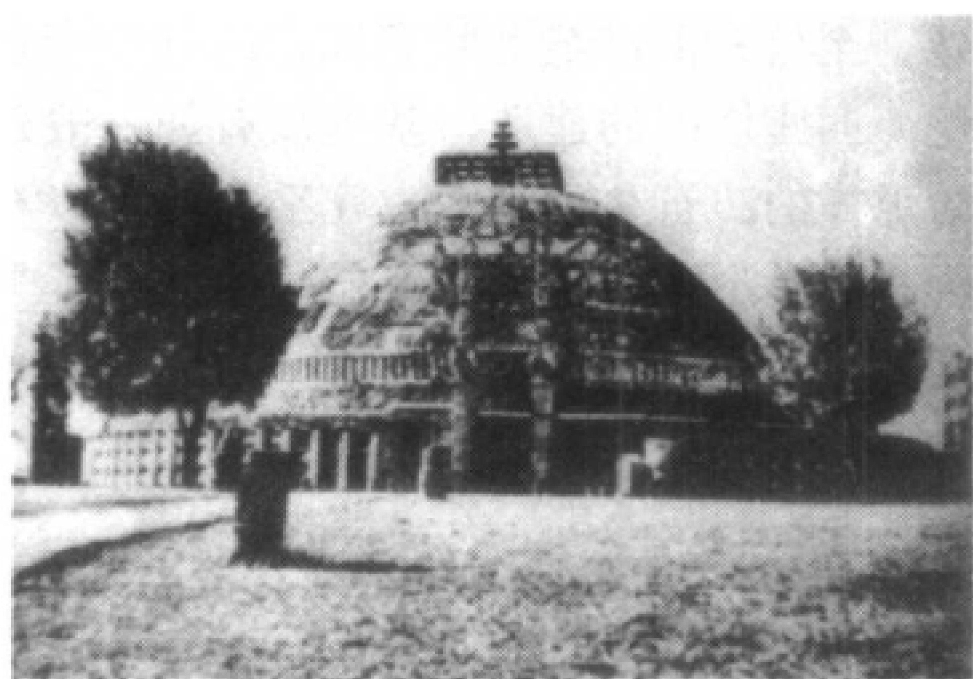
玄奘在《大唐西域记》中写道：“菩提树东有精舍，高百六七十尺，下基广二十余步，垒以青砖，涂以石灰，层龛皆有全像，四壁镂作奇制，或连珠形，或天仙像，上置全铜阿摩落迦果。”虽然现在看到的已经过多次翻修，不能反映当时建筑造型的真实，尤其1810年的改建，才成为今日的样子，但就《大唐西域记》所载，当年的菩提伽耶塔也一定会是相当壮

观宏大的。今日的菩提伽耶大塔52米高，方形基坛高8米，每边长15米，基坛四角四个小塔，各三层，基坛之上的主塔九层，自下至上逐层缩减，顶部改圆柱，最上立一铜制伞形尖圆顶。菩提伽耶大塔属于菩提伽耶寺的主建筑，菩提寺的东大门前立一石牌坊，大门两侧为佛龛，龛内和寺内大殿正中都供奉着贴金佛像，这是当年建塔时不可能有的。菩提寺的另三面有60多根石柱组成的围栏，每根2米多高，据说这是释迦牟尼去世后不久，于公元前5世纪便建起的，巽加王朝改建时可能已换新石柱，今日的石围栏肯定换过几次而不是原件。大菩提树在菩提寺大院的西侧，树下释迦牟尼静修悟道成佛的地方，后人建起一个金刚座。在菩提伽耶大塔及寺院附近，还有当年村女善生为释迦牟尼供奉乳粥的遗址。

现在菩提伽耶塔已与当年的迥然不同，这座方形高塔是公元8—12世纪北方波罗—舍那王朝仍在信奉佛教的诸王所建。此时佛教已基本被赶出印度家门，此座佛教建筑已渗入过多的密教、婆罗门教艺术的繁缛装饰特点，已与印度教的神庙没有多大的差别了，应该属于后佛教美术的范畴。

【桑奇大塔】

是早期窣堵波式佛塔中存留至今最大、最完整、最著名的一座，位于今中央邦博帕尔部东北100公里处。佛塔的主体（覆钵）之核心部分是公元前3世纪阿育王时代所建。到巽加王朝时在覆钵土墩外垒砌砖瓦，呈今日所见之半球形，主体塔覆钵高16.5米，直径33.6米。球顶修一扁方形平台，平台正中立一三层伞盖，半球形覆钵底部用石料筑起整齐圆形基坛，

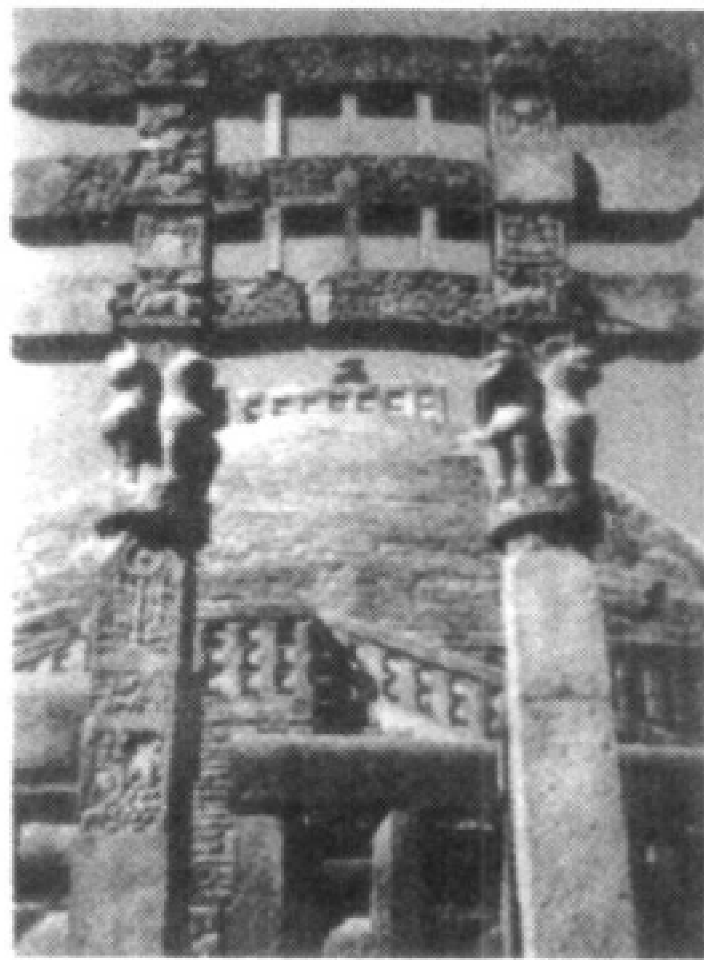


桑奇大塔　（印度）前3世纪－1世纪

又在几米外的地方构筑起一道圆围栏。

上述巽加王朝加修构筑的桑奇大塔属于纯建筑，安达罗王朝之初（公元前1世纪末至公元1世纪初）又在围栏四方陆续建造了南、北、东、西四座牌坊式塔门，这四座塔门实质上主要是以石料为依托的雕刻，或说是建筑雕刻综合体。四座塔门的大造型大致相仿，均为木结构式石质牌坊，左右两根方形石柱，上方三块扁横石板，石板间又有三根小方柱支撑。但是，每座塔门的雕刻不论是横板浮雕，还是立柱与横板间的立雕，都各不相同。

据横石板所刻铭文，四座塔门建筑的顺序是：南门最早，北门次之，再次东门，最后西门。自公元前1世纪下叶起



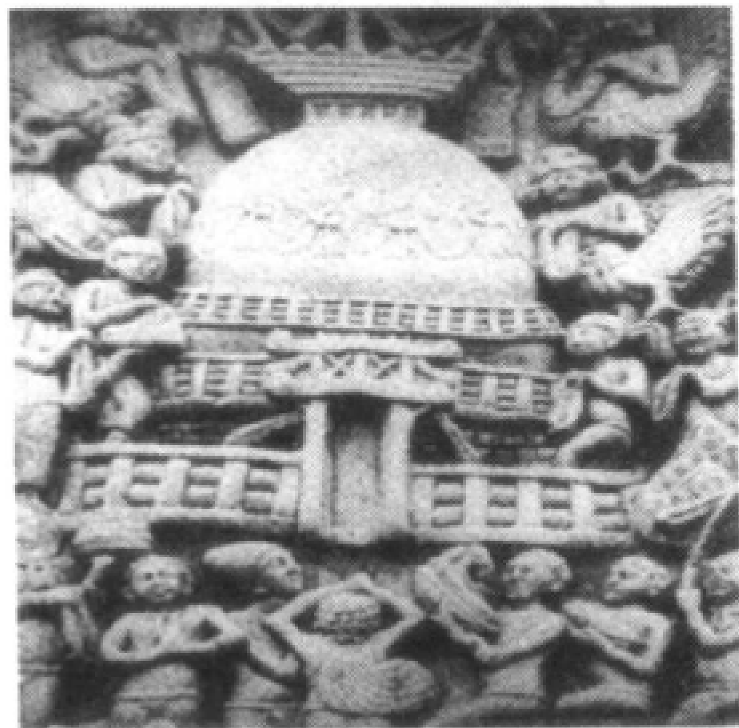
桑奇大塔南天门　（印度）前1世纪

建，至公元1世纪上叶完成，约近一个世纪。四座塔门的建造，基本没有如一般建筑那样的砖石垒砌工程，几乎全部是以石为料的大型雕刻工程，每门之上布满了丰富的雕刻。



树神托架像（桑奇大塔东门）
（印度）1世纪

以最早的南门为例，两根方立柱柱头各刻着四个狮子前半身，再上的两段方柱及三块横板上，刻着满密的浮雕，正面内容包括：王子骑马、人乘大象、民众膜拜、飞天、群龙、孔雀、供养人、菩提树……背面内容：上梁是吉祥天女出乳海，中梁是大象率领供养人去菩提树，下梁是为争佛骨舍利而战。两大立柱柱身上刻有

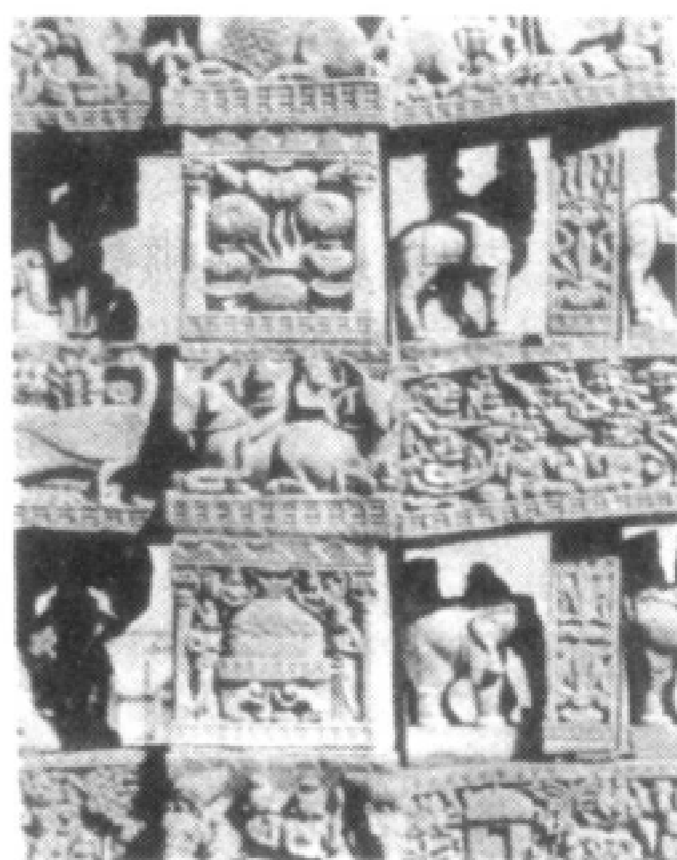


佛祖的葬礼（桑奇塔石栏浮雕）
（印度）1世纪

法轮、菩提树、莲花三宝图案，柱头侧面刻有带翼的狮子，横梁间的三短柱刻着莲花、塔婆、菩提礼拜等。

南门建造最早，但破损严重，另三门的造型及门上雕刻大体与南门相近。尤其东门的《树神托架像》又《树神女药叉》造型最为优美自然，是件双臂展开做飞翔姿态的女性裸体圆雕，雕刻动作的生动性及造型的写实性，似乎是受了希腊美术的熏染，然而那丰满的乳房和被夸张了的细腰肥臀所构成的曲线美，又是印度人传统审美观的体现。

四座塔门上的浮雕画面虽然没有直接刻画佛祖释迦牟尼的形象，但有许多释迦生平的故事，有关佛教发展的各类重大历史事件，比如释迦死后门徒为佛祖举行的葬礼，诸王为争释迦之佛骨而进行的“争



桑奇大塔北门浮雕　（印度）1世纪

舍利战”；阿育王跪拜灵塔与菩提树，频头婆罗王出城拜佛，净饭王离城晤子等，在这些统治者人物浮雕画面周围，有马队、人群、侍从、美女，还有花冠、皇袍、珠饰、狮、象、孔雀等动物和菩提树、莲花等植物……都有相当浓厚的生活气息和真实的时代特点，较少有后来那些宗教说教。由于这四座塔门不是国王下令建造，而是民众信徒集资出力建造的，故

为一个一个陆续完成，横跨了近百年时间，也正因为如此，塔门上的浮雕更自然而符合民意，更朴素而有印度风情。



女药叉躯干（桑奇塔北门）（印度）1世纪

在桑奇出土的一尊大塔北门的圆雕《女药叉躯干》，头部已残，双乳被砍，双臂全无，但仍具有极强的艺术魅力，既有着如希腊美神阿芙洛狄蒂那般理想化与写实性巧妙结合的完美女性造型，又有着印度民间传统女药叉那种生命激情与性感美。

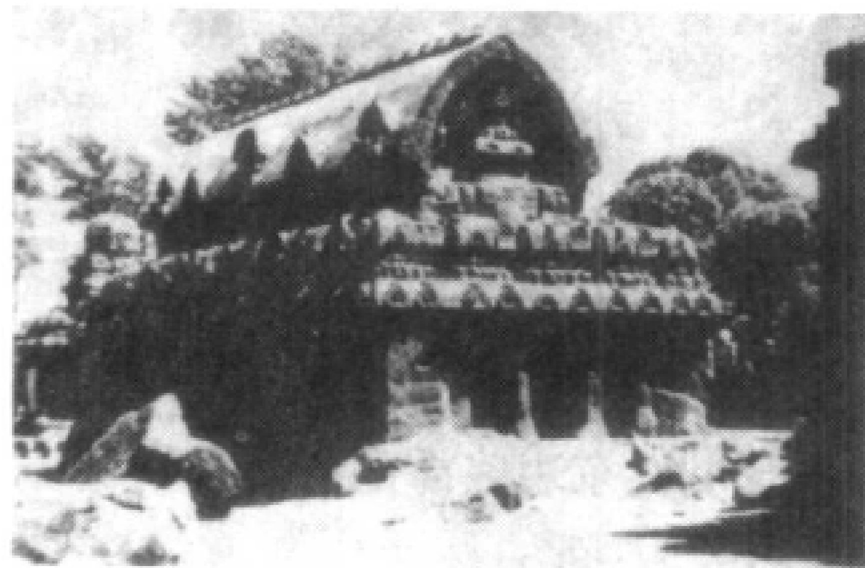
桑奇地方计有三座早期窣堵波形佛塔，被今人编为1、2、3号。桑奇大塔是最大最精美的一座，被编为1号，故有时又称"桑奇1号塔"。其他的两座比桑奇大塔都小。桑奇2号塔比大塔早建，有围栏，无塔门，桑奇3号塔比大塔晚建，无围栏，只有东门。

【摩诃巴里补罗神庙】

印度中世纪印度教神庙群。在今泰米尔纳德邦首府马德拉斯以南约56公里的古代海港摩诃巴里补罗，包括五车神庙、石窟神庙和海岸神庙，兴建于7～8世纪帕拉瓦王朝时代。

摩诃巴里补罗神庙形制多样，几乎提供了所有印度南方式神庙的原型。摩诃巴里补罗的雕刻，继承了安达罗王朝阿默拉沃蒂大塔雕刻的传统，造型纤细修长、柔韧优雅、但更加高华洗练、自然单纯，同时追求动态与变化，强调戏剧性效果，体现了初期印度巴洛克风格的特征。

五车神庙　是5座用整块天然花岗石雕凿的战车形神庙，分别以印度史诗《摩诃婆罗多》中般度族的人物命名，建于帕拉瓦国王那罗辛哈瓦尔曼一世玛摩拉（约630～668在位）时期。4座神庙从北向南排成一线：①黑公主战车，仿制南印度草庐顶的木结构祠堂形式；②阿周那战车，殿堂呈方形，屋顶呈角锥形，带有3层盔顶小亭，显示了印度南方式神庙的原始形制；③毗摩战车，殿堂呈长方形，屋顶类似佛教支提窟的圆筒形拱顶；④法王战车，是阿周那战车的较大翻版，角锥形屋顶带有4层盔顶小亭。第5座神庙偏离于西侧，即偕天战车，是毗摩战车的简略复制，平面前方后圆。五车神庙外壁以壁柱为框的高浮雕嵌板，刻有印度教诸神和帕拉瓦王室的雕像。代表作有阿周那战车的《王妃》和法王战车的《湿婆家族》等。在这群神庙两侧还有圆雕的狮子、大象和公牛南迪。

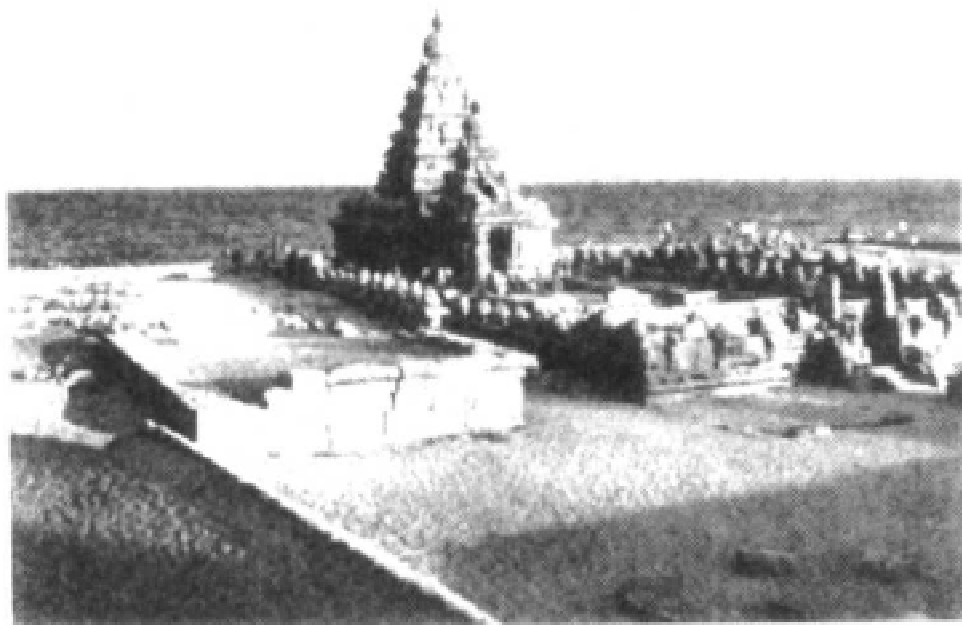


法王战车

石窟神庙　在帕拉瓦诸王统治时期陆续开凿，通称曼达波（柱廊），多系岩凿的列柱浅廊，共10余座，重要的有摩希

刹曼达波、瓦拉赫曼达波、克利希那曼达波、般度五子曼达波、罗摩奴阇曼达波等。这些曼达波正面的列柱往往以蹲踞的狮子为柱础，构成了典型的帕拉瓦石柱。曼达波内部平面呈长方形，侧壁装饰着大幅的高浮雕嵌板，表现印度教神话场面。代表作有摩希刹曼达波的《杜尔迦杀死摩希刹》和《毗湿奴卧像》、瓦拉赫曼达波的《毗湿奴的野猪化身》和《拉克希米沐浴》、克利希那曼达波的《克利希那擎举戈瓦尔丹山》等。其中最著名的《杜尔迦杀死摩希刹》，占满柱廊内整面北壁，表现杜尔迦女神坐骑雄狮追杀水牛怪摩希刹的激战场面。场面的戏剧性和群像的运动感十分强烈，杜尔迦的造型既优雅秀逸，又英伟雄健，是帕拉瓦雕刻的珍品。般度王子曼达波旁侧的巨幅岩壁浮雕《恒河降凡》，更是世界闻名的杰作。

海岸神庙　建于8世纪初叶那罗辛哈瓦尔曼二世罗阇辛哈（约700～728年在位）时期，以大块花岗石垒砌，是南印度石造神庙的最早范例。结构类似法王战车。主殿的重层角锥形屋顶确立了南方式

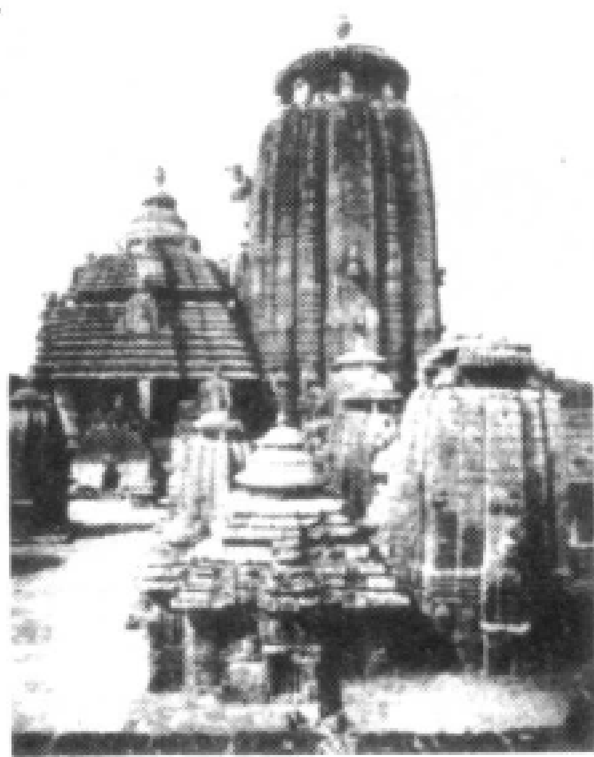


海岸神庙

高塔的形制。东边临海的主殿高塔下方是林伽密室，中间的柱廊内雕有毗湿奴卧像，西边的后殿塔楼较低。神庙的庭院围以矮墙，墙上横卧着成排圆雕的公牛南迪，南侧还有圆雕的杜尔迦坐在雄狮腿上。

【奥里萨神庙】

印度中世纪印度教建筑群。分布在今奥里萨邦首府布巴内斯瓦尔及其附近的布里和康那拉克等地。传说原有神庙7000余座，现仅残存500余座，大多兴建于750 ~1250年。



林伽罗阇神庙

奥里萨神庙建筑的形制，即奥里萨式，是印度北方式神庙的典型代表之一，与卡朱拉侯神庙属于同一类型的两个亚种。奥里萨神庙一般坐落在围墙院子之内，主体建筑基本上由两部分组成：①主殿，殿内即祀奉神像或林伽的圣所，上方耸立着悉卡罗——玉米状的曲线形高塔；②前殿，与主殿邻接的柱廊，供信徒聚集的会堂，屋顶呈角锥形。较晚较大的神庙除主殿、前殿外又增辟了一两座附属建筑：舞殿、献祭殿。

奥里萨神庙按建造年代可分为早、中、晚3期。早期神庙约建于750～900年间，受早期遮卢迦王朝和帕拉瓦王朝建筑的影响，但已初具奥里萨式的特色。例如布巴内斯瓦尔持斧罗摩主神庙（约750）和维达尔·黛乌尔（约850）。中期神庙约建于900～1100年之间，奥里萨式的特征逐渐明确和定型。布巴内斯瓦尔的穆格代希瓦尔神庙（约950～975）是过渡期之



娜伊卡雕像

作，林伽罗阇神庙（约 1090～1104）则是成熟期之作。晚期神庙约建于 1100～1250 年之间，奥里萨式业已程式化。布巴内斯瓦尔罗阇罗尼神庙（约 1150）吸收了卡朱拉侯式的特点。布里札格纳特神庙（约 1198）至今仍是印度教信徒朝圣的中心。康那拉克太阳神庙（约 1250）标志着奥里萨建筑与雕刻艺术的顶点。

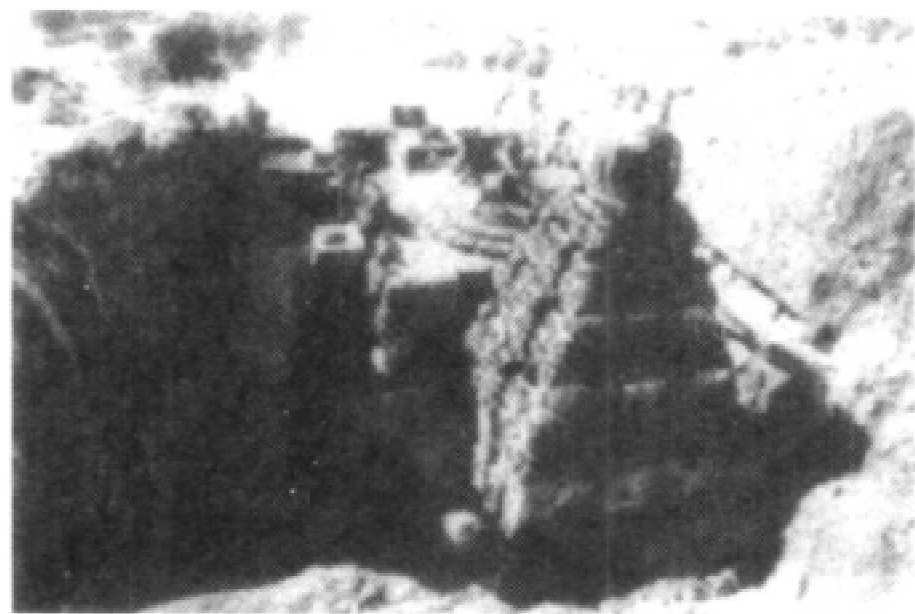
奥里萨神庙的雕刻属于烂熟期的印度巴洛克风格，追求繁缛的装饰、夸张的动态，尤其醉心于表现女性人体的优雅和魅力。代表作如林伽罗阇神庙的娜伊卡（贵妇）雕像，身姿袅娜，眼帘低垂，羞涩地微笑着俯视下身，用纤巧的手指轻轻系上脱落的纱丽。纱丽披拂在她弯曲的左臂肘部，愈发衬托出飘逸的神态。罗阇罗尼神庙的娜伊卡雕像，斜倚花树脱下脚镯，全身曲线呈 S 形，姿势十分优美。

奥里萨的动物雕刻最常见的主题是狮子搏象。林伽罗阇神庙高塔的塔身半腰有许多狮子压伏在大象背上的雕刻挑出，康那拉克太阳神庙舞殿的阶前亦有同类主题的圆雕。狮子压倒大象，据说象征着印度教战胜佛教。

【凯拉萨神庙】

印度埃洛拉石窟第 16 窟。在今马哈拉施特拉邦埃洛拉石窟群新月形山麓的中央。开凿于约 757 ~790 年，相传为拉什特拉库塔国王克利希那一世敕建，由巴德格的建筑师巴拉姆希瓦尔·塔克谢格设计。凯拉萨神庙是祀奉印度教大神湿婆的神庙，象征着湿婆隐居在喜马拉雅雪山中的神山——凯拉萨山。神庙竣工后，在高塔外表曾涂有一层白色灰泥，增添了银辉闪烁的雪峰的幻觉。

凯拉萨神庙规模宏大，设计复杂，标志着印度岩凿神庙的顶峰，被誉为“雕刻的建筑”、“岩石的史诗”。整个神庙包括全部装饰雕刻细节，都是山麓上一整块巨大的天然花岗岩峭壁被凿空雕镂而成。据估计，开凿此窟共移走岩石 20 万吨，从崖顶向地面挖掘，切削出 3 面石壁，中间镂空的神庙犹如从地下陡然升起。神庙庭院纵深 84 米，宽 47 米，后壁垂直剖面高 33 米。神庙面积约为希腊雅典巴特农神庙的 2 倍，高度为其 1.5 倍。凯拉萨神庙是印度德干式神庙的典型代表。融合了印度南北方神庙的风格。在总体设计上，它仿造约 740 年帕德达伽尔的维卢巴克夏神庙，而后者又是仿造 8 世纪初南印度建志补罗的凯拉萨纳特神庙，像它的原型一



凯拉萨神庙

样。这座神庙由门楼（瞿布罗）、祠堂（小曼达波、前殿（大曼达波）和主殿（维摩那）4个基本建筑单元组成。神庙西面的入口处是一座高大的长方形门楼，屏蔽着圣域，隔绝了外界。进入门楼便是一座双层亭阁，即供奉湿婆的坐骑公牛南迪的祠堂，祠堂两侧各有一根雕饰豪华的幢柱，高约18.3米，幢柱两旁分立着两只等身大的圆雕大象，祠堂后方，赫然耸峙着神庙的主体——前后相连的前殿和主殿，前殿内部是由4根1组的16根列柱支撑的会堂。前殿南北外侧各凸出一座门廊。在前殿宽阔的方形平顶中心，刻有硕大的三重莲瓣浮雕图案，上面雄踞着4头圆雕狮子。主殿上承带有盝顶的阶梯状角锥形高塔（悉卡罗），高达29.3米；高塔正下方内涵密室，即供奉湿婆林伽的圣所。在主殿高塔周围的甬道旁有5间较小的配殿。在主殿高塔下面的基座上，每边排列着成行等身大的高浮雕大象和雄狮，仿佛在背负着神庙奔驰，配以围绕神庙的庭院甬道和凿入侧壁的列柱回廊，构成了雄峻萧森、幽琼深邃的景观。

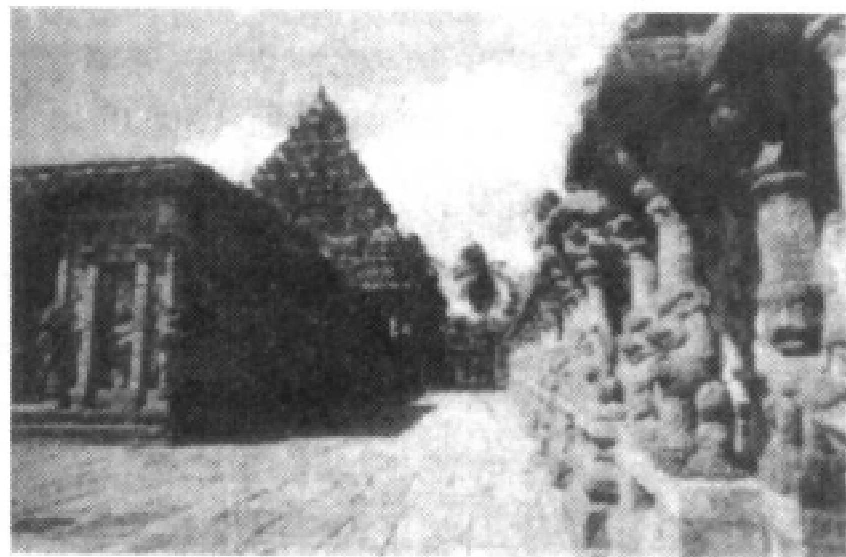
凯拉萨神庙的雕刻，追求多样化、装饰化、戏剧化的效果，强调夸张的动态、变化和力度，表现了蕴藏在大自然力量深处的宇宙的节奏和生命的律动，充满了生命勃发的内在活力，代表着印度巴洛克艺术的最高成就。神庙内外布满了大量浮雕嵌板、壁龛和饰带。雕刻题材主要是有关湿婆的往世书神话和史诗《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》的故事。几乎每一件雕刻都抓住了故事中最富有戏剧性的瞬间和形象最富有的活力的动态。其中最著名的一件近似圆雕的深浮雕是神庙北廊内的《罗婆那摇撼凯拉萨山》。凯拉萨山下的楞伽岛十首魔王罗婆那伸出多条手臂，呈辐射状摇动，形成了活跃画面的中心。湿婆及其仙侣帕尔瓦蒂高踞山顶，帕尔瓦蒂本能地向湿婆倚靠，她的侍女也惊惶逃避。而湿婆的沉稳镇定，更加反衬出帕尔瓦蒂与侍女的激动不安和罗婆那的喧嚣骚乱。前殿南侧门廊的高浮雕嵌板《阇陀优奋战罗婆那》，也巧妙捕捉了化作美男子劫持悉达的罗婆那转身欲飞的动态。楞伽希瓦尔窟殿内的高浮雕壁龛《舞蹈的湿婆》，展示了湿婆高度夸张地屈伸四臂、扭身出胯的自由奔放的刚健舞姿。主殿高塔外壁上一个个凌空飘舞的飞天雕像，更具有火山般的爆发力和流星般的跃动感，奇姿壮采，令人惊叹。此外，神庙入口走廊圆柱之间的壁龛中伫立着3尊高浮雕的河流女神：恒河、亚穆纳河与瑟勒斯沃蒂河女神，既保持着笈多古典主义的高贵、宁静、和谐，又充溢着印度巴洛克式的华美、活泼、优雅，被公认为印度雕刻中女性美的最高典范。

凯拉萨神庙前殿的天顶上还残留着描绘战争场面、莲池象群等壁画的遗迹，可惜现已漫漶不清。

【甘吉布勒姆神庙】

印度南方中世纪印度教神庙群。甘吉布勒姆是印度七大圣城之一，帕拉瓦王朝的都城，位于今泰米尔纳德邦马德拉斯西南71公里处。6～9世纪，帕拉瓦王朝的统治者在这里修建了许多宏伟的庙宇，据说原曾有1008座湿婆神庙，108座毗湿奴神庙，现只剩下125座，最有代表性的是凯拉萨纳特和维贡特白鲁马尔两座神庙。

在甘吉布勒姆现存所有神庙中，凯拉萨纳特神庙的历史最悠久，建于8世纪初，具有典型的帕拉瓦王朝建筑艺术风格。神庙前有精巧的塔门，入内，首先是南迪柱廊，再后是由回廊庭构成的甬道。



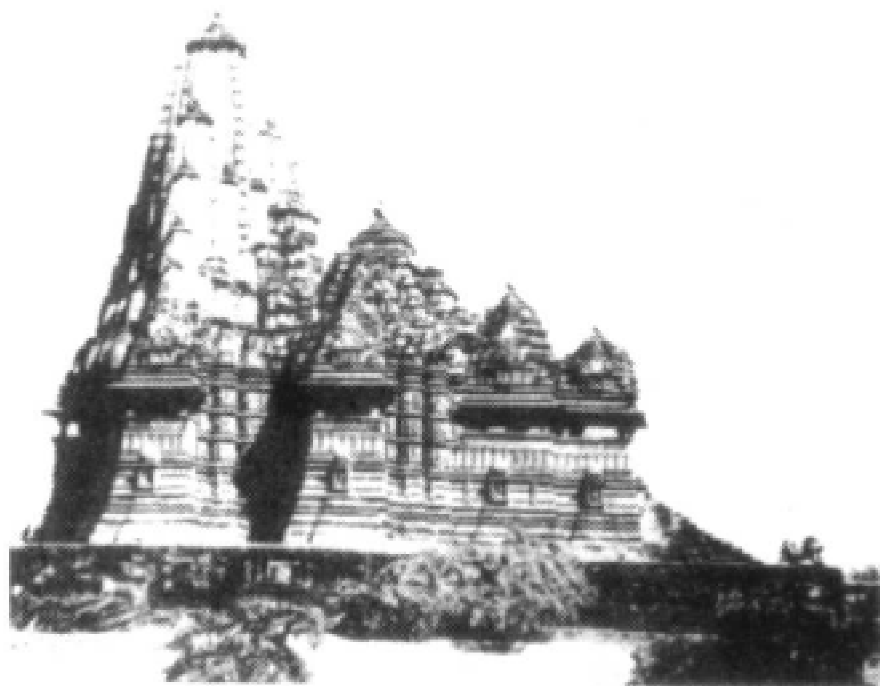
凯拉萨纳特神庙

中央神殿呈角锥状，上有八角顶塔和密集的柱廊、小厅，整体装饰显得富丽堂皇。门道壁龛内外雕饰的海怪、湿婆造像以及怒狮腾立造型的高大柱础，都是其中雕刻艺术品的佼佼者。一些禅室内的壁画残迹，也极有艺术价值。

维贡特白鲁马尔神庙建于740年，供奉毗湿奴。整个建筑分为3层，环绕主殿的甬道外墙上，布满有趣的浮雕，内容是帕拉瓦王族演变史，包括神话传说、战争狩猎，祭祀礼拜、帝王加冕等。中央神殿内供奉着坐、立、卧三式毗湿奴神像。此外，该庙的一些壁画保存较好，至今色泽如故。

【卡朱拉侯神庙】

印度中世纪印度教和耆那教建筑群。在今中央邦切德尔布尔县城东南约29公里的村庄卡朱拉侯。原有神庙85座，现仅残存20余座，多建于950～1050年金黛拉王朝全盛时期。



根达利耶·摩诃提婆神庙

卡朱拉侯神庙建筑的形制，即卡朱拉侯式，与奥里萨式同属于印度北方式神庙的典型代表。无论印度教还是耆那教神庙基本上都遵循着同样的形制。在平面设计上，较复杂的神庙由5部分组成：①门廊；②过厅；③会堂；④主殿，包括圣所和前室；⑤右绕甬道回廊。较简单的神庙仅由门廊、会堂和主殿3部分组成。3部分设计平面图呈十字形，5部分设计平面



《母与子》

图呈双十字形。在立视外观上，整个神庙坐落于高台基之上，没有围墙。在主殿的圣所正上方，矗立着一座尖峭高耸的竹笋状主塔——悉卡罗。主塔周围是成群类似主塔的竹笋状小塔，紧紧依附簇拥着主塔。在门廊、过厅和会堂上方的3个屋顶多呈角锥形，重檐累累成阶梯状，高度渐次接近主塔，与主塔连接成波浪式起伏的曲线，产生了山脉相连的幻觉。建筑与雕刻材料多为浅黄色砂石。

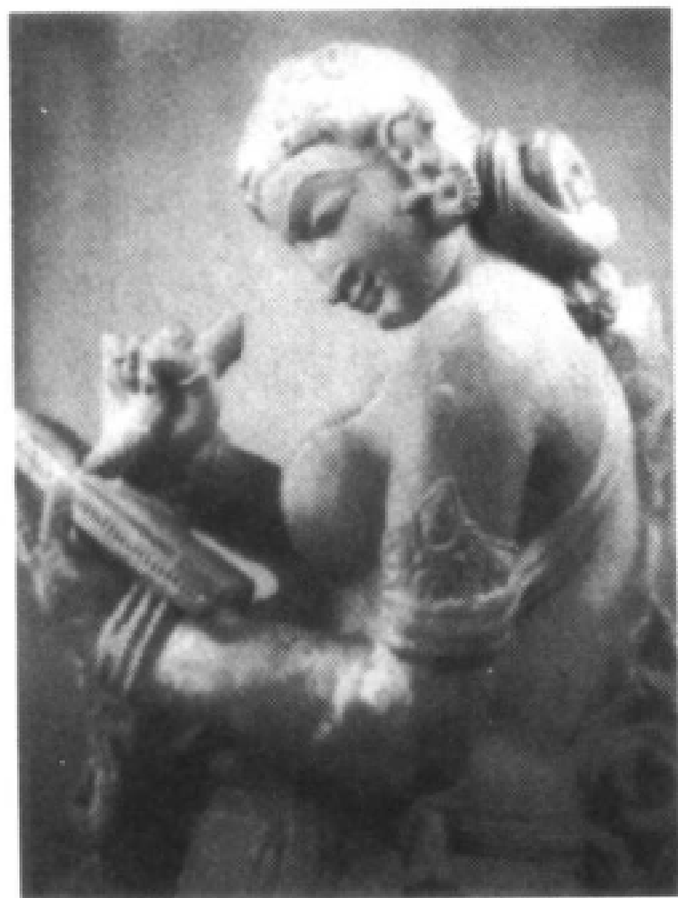
卡朱拉侯神庙可分为西群、东群、南群3群。西群共10余座，多祀奉印度教大神毗湿奴、湿婆及其化身或仙侣。重要的有64瑜伽女神庙（约900）、摩丹盖希瓦尔神庙（约900～925）、罗什曼那神庙

(约925)、维希瓦纳特神庙(约1002)、吉德尔笈多神庙(约1000~1025)。最重要的根达利耶·摩诃提婆神庙(约1025~1050)是5部分设计的范例。东群包括4座耆那教神庙和4座印度教神庙。耆那教神庙的代表巴希瓦纳特神庙(约950~970)是根达利耶·摩诃提婆神庙的原型。南群仅有两座印度神庙。



卡朱拉侯神庙外壁浮雕
(印度)中央邦11世纪

卡朱拉侯神庙的雕刻亦属于烂熟期的印度巴洛克风格，刻意追求繁缛豪华的装饰，高度强调扭曲夸张的动态。在神庙外壁高浮雕嵌板带上千姿百态的女性雕像和爱侣雕像，构成了卡朱拉侯的中心吸引力。这些女性雕像高约1米，主要包括阿布萨罗(天女)、娜伊卡(贵妇)、娑罗

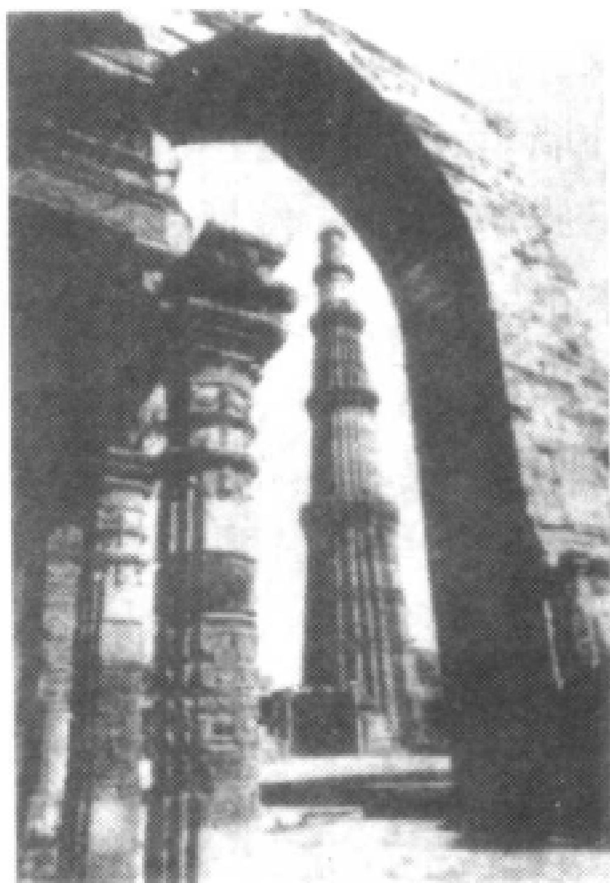


写情书的少女(雕刻)(卡朱拉侯神庙)
(印度)11世纪

嫔姬卡(树神)、苏尔孙德丽(舞女)等。她们常呈现不寻常的侧面或背面观，身体扭曲度极大，把传统的三屈式夸张到极致。代表作有《情书》、《母与子》、《涂眼圈的舞女》、《染红脚掌的舞女》等。卡朱拉侯的大量爱侣(密荼那)雕像的存在，是一种相当复杂的文化现象，这种现象可能与印度中世纪呾多罗(符咒)教的流行等因素有关，是目前世界各国学者正在探讨的热门课题之一。

【顾特卜尖塔】

印度德里苏丹国的伊斯兰教建筑。位于今新德里南郊约15公里，始建于1199



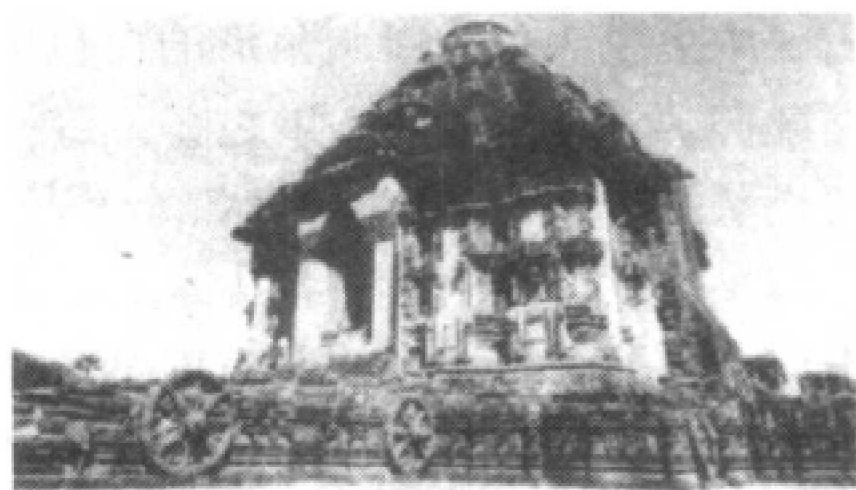
顾特卜尖塔

年，1231、1368和1503年陆续增修或改建。顾特卜尖塔是德里苏丹国的创立者顾特卜－乌德－J·艾伯克为纪念1192年阿富汗穆斯林征服印度教王国而建的胜利之塔。塔上的铭文宣称要让真主的影子投射到东方和西方。该塔系印度最高的尖塔，高约72.5米，塔基直径约14.3米，塔顶直径约2.5米。塔身呈圆柱形，共分5层，各层之间由凸出的环形阳台隔开。下方初建的第1~3层均以红砂石筑造，外壁带有半圆形与三角形凸壁相间的凹槽纵

沟；上方14世纪后半叶改建的第4、5层以白色大理石与红砂石混合垒砌，呈平滑的圆筒形。顾特卜尖塔是印度伊斯兰艺术的最早范例。修建此塔曾雇用大批当地的印度工匠。环绕塔壁的横条浮雕饰带，既装饰着阿拉伯纹样和诺斯基字体的《古兰经》铭文，又点缀着源自印度传统工艺的藤蔓图案和花彩垂饰，融合了波斯式的精巧绚烂与印度式的自然丰丽，形成了一种混成而新颖的艺术风格。

【康那拉克太阳神庙】

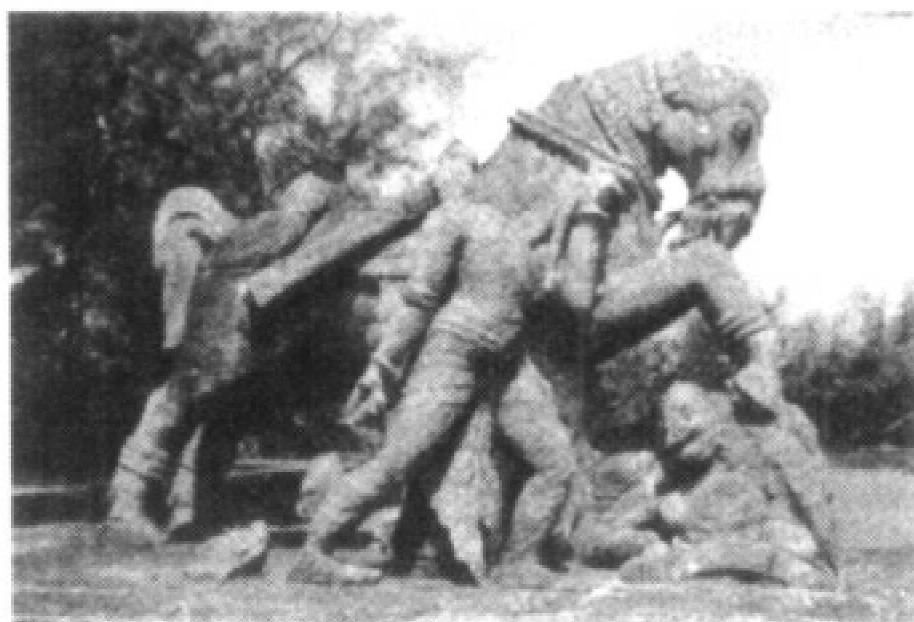
印度中世纪奥里萨神庙的晚期代表。



康那拉克太阳神庙

位于孟加拉湾海滨康那拉克（亦译科纳拉克）。该神庙祀奉印度教太阳神苏利耶，相传由东殑伽王朝的国王那罗辛哈·提婆一世敕建，约建于1250年前后，建筑材料为红砂石与绿泥石。通称黑塔。

神庙东向，坐落在一道高厚的围墙之内，在同一条中轴线上排列着主殿、前殿和舞殿，而今只有前殿保存完好。整座神庙被设想成太阳神苏利耶的金色马车，台基两侧共雕有24个富丽堂皇的巨大车轮（通常被作为印度文化的象征），前殿正门石阶两侧共雕有7匹腾跃的骏马，仿佛在拉着辉煌的神车奔驰于天界。在前殿角锥形屋顶的重檐之间，站立着成行大于真人的圆雕音乐天女，造型浑朴粗壮，堪称印度雕刻中的奇格。她们击鼓、打钹、吹笛，为太阳神车巡行诸天而奏乐，残存的



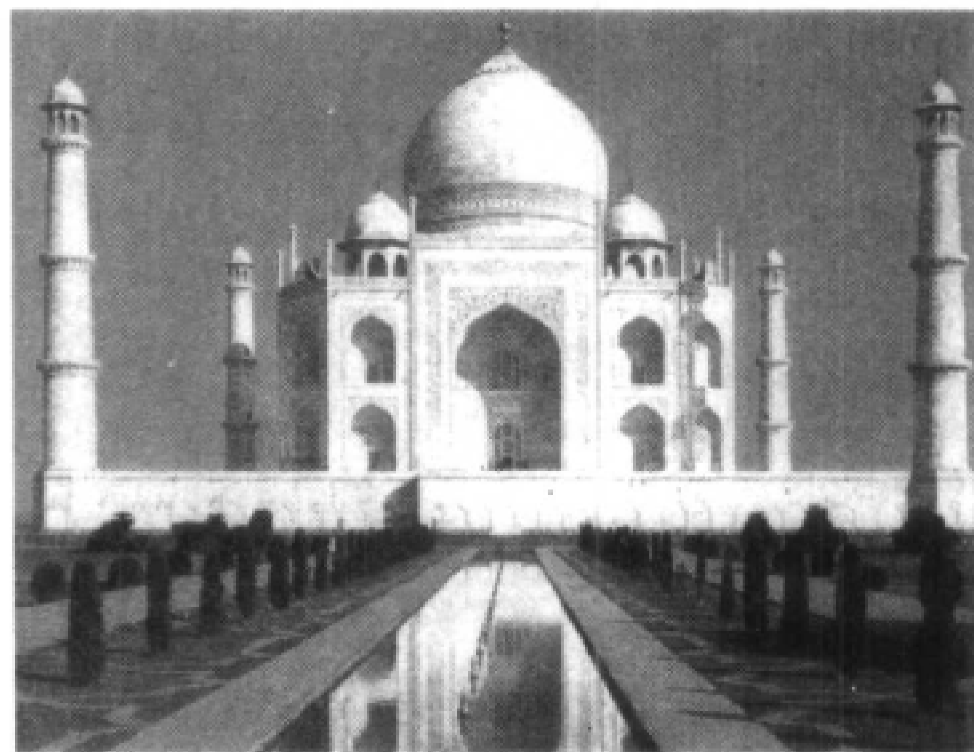
战马与士兵（康那拉克太阳神庙）
（印度）奥里萨邦13世纪

舞殿外壁梁桁交错，雕饰繁复，每根壁柱的竖框内有1尊奏乐起舞的天女或贵妇雕像。在前殿的3个侧面的壁龛内，安置着3尊等身大的绿泥石圆雕太阳神苏利耶立像，分别代表清晨、正午、黄昏的太阳。

此外，在神庙院子南北两侧圆雕的战马和大象，舞殿入口台阶左右压伏在大象背上的狮子，都属于奥里萨雕刻的杰作。

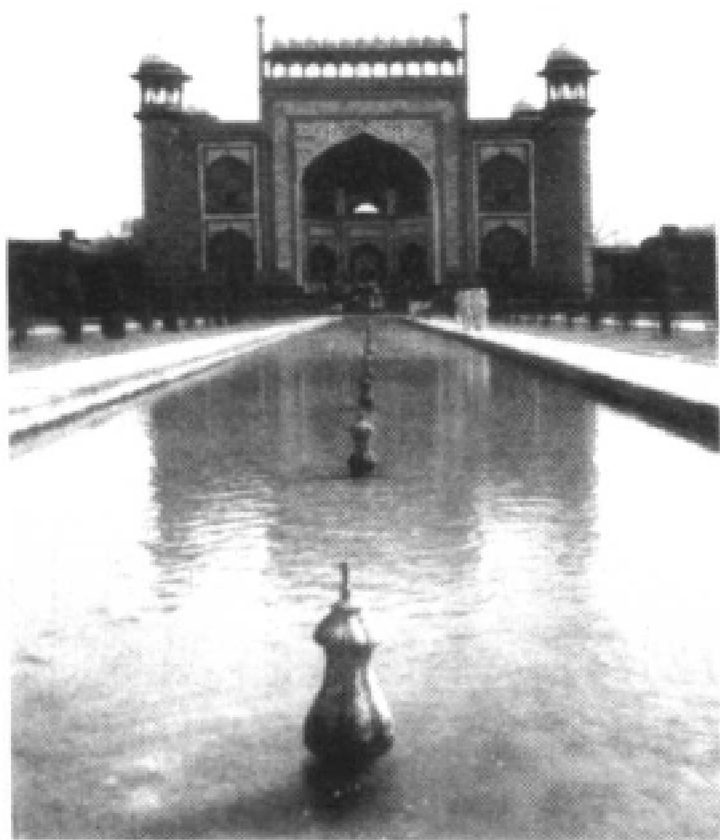
【泰姬陵】

印度莫卧儿王朝皇帝沙·贾汗为其后阿柔曼·巴纽·比格姆修建的陵墓。沙·贾汗死后附葬于此。陵墓以比格姆皇后的封号命名为“蒙泰吉·玛哈尔”（后宫之尊）或“泰姬·玛哈尔”（后宫之冠），亦简称“泰姬”（冠冕）。亦译泰吉陵。



泰姬·玛哈尔陵

泰姬陵相传为集体设计，最后方案归诸乌斯塔特·伊沙（生卒年不详）。施工期间每天雇用2万余名工匠，包括来自印度、波斯、土耳其、阿拉伯、中国、意大利的匠师。全部工程费时22年（1631～1653），耗资4000万卢比。



泰姬陵清真寺

泰姬陵位于印度北方邦阿格拉郊外朱木拿河南岸。设计曾受胡马雍陵的启示，总体布局强调左右对称工稳，注重建筑与自然环境的协调。陵园呈长方形，宽约300米，长约580米，围以红砂石围墙。南侧建有华丽的大门。院内花园草坪开阔，成排丝柏夹道，喷泉水池向北伸展。北侧中央是主体建筑——方形台基之上的4座尖塔和中心的圆顶寝宫，全部采用马克拉纳特产的纯白大理石砌造。方形台基边长约95米，高约7米；4座尖塔呈圆柱形，耸立于台基四角，高约42米；圆顶寝宫平面基本为边长约57米的正方形，四角略加切削呈八角形，内分5间宫室，中央的主室由辐射状走廊与其余4间小室相连。寝宫四壁均有尖拱门凹壁和透雕花窗，屋顶为双重复合式穹窿，外层鼓状石座承托着1个硕大的球根形圆顶，比例匀称，曲线优美，高达58米。大圆顶底部屋脊四角环峙着4座小圆顶凉亭。整个主体建筑追求简洁精确的几何图形之美，既对称匀齐又变化参差，节奏明快，韵律和谐，尤其那倒映在水池中的圆顶寝宫，宛如一朵雪白的荷花，凌波亭亭玉立，上下光影交辉，充满了抒情诗般的梦幻色彩，赢得了“大理石之梦”的赞誉。北侧西端的红砂石清真寺与东端的仿清真寺（客厅）遥相呼应，愈发衬托出中央圆顶寝宫的洁白纯净。

泰姬陵的装饰极其豪华精致而又不流于绮靡琐屑，体现了伊斯兰建筑艺术与印度传统建筑艺术的完美融合。寝宫的大理石拱门、窗棂和墙壁，布满了透雕或浮雕的缠枝藤蔓花卉图案，镶嵌着黄金和各色宝石。中央主室内一扇八角形的白色大理石透雕屏风，制作了10年之久，缀满了灿若繁星的宝石，雕饰精细入微，围绕着皇后与皇帝并列的两具白色大理石的纪念性石棺。另外两具真正的石棺安置于地下墓室内，石棺上都装饰着彩色宝石和精美花纹。

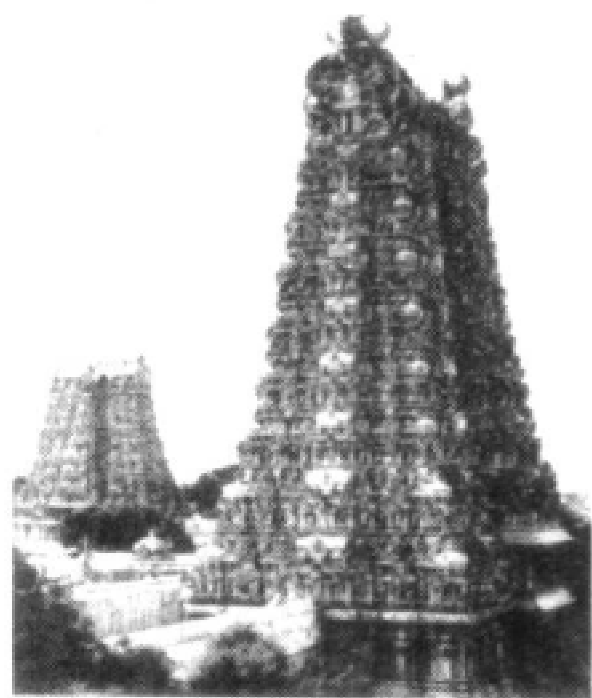
泰姬陵不仅堪称莫卧儿建筑的皇冠、印度伊斯兰建筑的典范，而且被公认为世界建筑史上的奇迹之一。



沙·贾汗王（1592～1666）是莫卧儿王朝伟大的创立人，他建立旧德里的沙加哈纳巴德城，增筑宫殿要塞，其中还包括珍珠清真寺。

【马杜赖神庙】

印度的印度教神庙群。马杜赖是印度



米娜克希-湿婆神庙

泰米尔纳德邦的古城之一，12 世纪以来，一直为潘地亚王朝的都城，是南印度的主要政治贸易中心。马杜赖的神庙多坐落于该城中心。米娜克希－湿婆神庙，是当地最有代表性和规模最大的神庙，以其装饰的富丽堂皇而闻名，为南印度中世纪末建筑风格的典型代表，约建于 17 世纪蒂·纳耶克时代。米娜克希原是潘地亚族的一位公主，相传由于她虔诚地爱上了湿婆神，被封为神妃，此神庙便是为纪念她而设。这是一座规模庞大的综合性建筑群，基本分成两部分，一半属米娜克希祀庙，一半属湿婆祀庙。众多宏伟高大的寺塔、柱廊、厅堂和回廊分布在 4 座围墙院落内，中心设湿婆和米娜克希神龛，全部建筑布满精美的印度教诸神雕像和色泽绚丽的绘画。据说其中的无数人像，乃是依照国王和王妃们的形象雕刻而成。环莲池的许多建筑，也无不精雕细镂、装潢繁缛，显示出印度教与伊斯兰教建筑风格混融一体的某些因素。此外，拉迈希瓦尔等神庙，也是该地的著名建筑。

【婆罗浮屠】

婆罗浮屠又名千佛坛、千佛塔，即梵文“山丘上的佛塔”。坐落在爪哇岛中部默拉皮火山之麓，占地 1.23 万平方米，高 42 米，是一座金字塔形的佛塔。

婆罗浮屠是在一座小山基础上用 200 万块火山岩包砌修建而成的，上圆下方，共有 10 层，呈阶梯状逐层缩小。婆罗浮屠建筑工整严谨，体现了佛教教义的天地分界。佛塔共分三部分，也称“三界”。地下两层称为“欲望界”，这部分佛塔四周的墙壁上有 160 个石雕故事，1300 件佛雕珍品。3 到 7 层称为“有形界”，象征着“地”由三个环形的阶梯组成，上面共修建了 72 个内有神龛的镂花舍利塔，每个塔内都有一个佛像。8 到 10 层是“无形界”，即佛教徒的极乐世界，象征着“天”。婆罗浮屠的顶端上有一个高 7 米、直径 10 米的伞形大塔。整个佛塔共有 505 尊真人大小的佛像，遗憾的是，现在有 43 尊不知下落，300 多尊没有头像。

公元 800 年，统治印度尼西亚的夏连特王朝皈依佛教，他们的国王一心向佛，希望能够到达极乐世界。一次，一个臣民向他进献自己苦心求得的一小撮佛祖释迦牟尼的圣骨。为了表示自己对佛祖的尊敬和虔诚，夏连特国王动用了几十万奴隶，历时 15 年修建婆罗浮屠安置圣骨，到公元 824 年佛塔终于建成。据说在修建的过程中，夏连特王朝耗尽了国力，不仅使用了本国奴隶，而且还聘请了许多国外名工巧匠。

可是，婆罗浮屠的香火只旺盛了 150 年。公元 10 世纪，随着马打兰王朝取代



婆罗浮屠

夏连特王朝，印度的婆罗门教传入爪哇，王室开始信奉婆罗门教，婆罗浮屠的香火顿时冷落下来，人们也渐渐遗忘了它昔日的辉煌。后来默拉皮火山的爆发，使得婆罗浮屠逐渐蒙上了层层岩灰，由于岩灰的肥沃，很多草木沿着石缝生长起来，婆罗浮屠变成了一座“森林”。

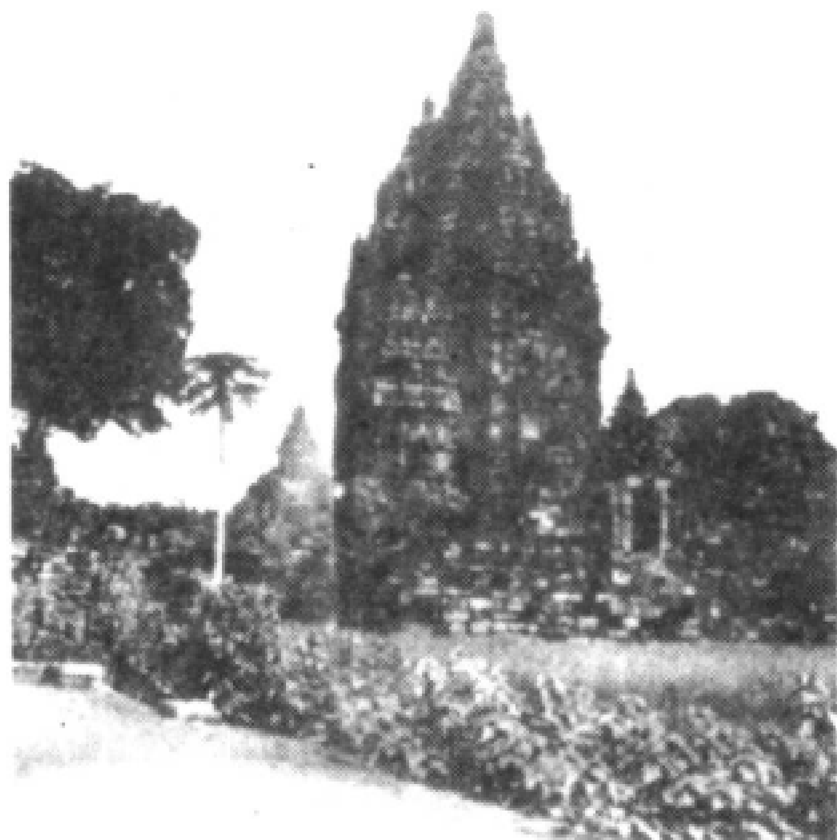
婆罗浮屠的再次发现是在18世纪。那时印度尼西亚沦为荷兰的殖民地。1814年，荷兰殖民者找到了佛塔所在地。1835年，德国建筑学家沙佛尔来到爪哇岛，拍摄了5000张佛塔的全景和局部照片，为人类文化的积累留下了珍贵的资料。后来，婆罗浮屠经历了各种灾难性的发掘，大量珍贵的佛像和雕刻品被盗走，再加上当地人信奉伊斯兰教疏于对它的保护，这在一定程度上加重了婆罗浮屠文物的流失。

印尼独立后，对婆罗浮屠的修复进入有计划的状态，印尼政府也不断呼吁联合国保护这一濒临消亡的遗迹。1971年，联合国通过修复方案。从1973年到1983年，历时10年，耗资2500万美元的婆罗浮屠的修缮工作基本完成，印尼政府建立起了一个以婆罗浮屠为中心的国家公园，供游人参观。

1991年，婆罗浮屠被列入《世界遗产名录》，成为世界人民共同的文化财富。

【普兰巴南坎蒂】

印度尼西亚的印度教神庙群，位于爪哇岛日惹东北17公里的普兰巴南。主庙称为腊拉·容格兰，意为窈窕淑女，来源于附近居民对庙中难近母女神大型雕刻的称呼。普兰巴南坎蒂据传是信仰印度教的马拉兰王朝国王达刹于10世纪初期建立的，1953年重建。现在复原的仅是其中心部石墙围着的100米见方的区域，主建筑在东西2排，各并列着3座大殿。西侧一列从北开始依次是毗湿奴殿、湿婆殿、梵天殿，都是东向；东侧有3神各种化身的殿，此外还有几个小殿堂。



普兰巴南坎蒂

这个中心区的四周低一层处散乱着累累石块，它以222米见方的围墙（与中心区的石墙平行）围着，整齐地建立着4排224座的小殿堂，相当于第2区。在更低一层的外围有第3区的部分遗迹（围墙与前2区的围墙不平行）。它是爪哇最大的宏伟规模的神庙建筑群。

中心区中，80年代复原的湿婆殿最大最美，总高47米，基部34米见方，无论基部、屋墙、屋顶，都是2段四方同形构成，中心大殿祭祀石雕湿婆神立像（四臂，高3米），在其左右及背后的小室中各有1身神像。毗湿奴殿和梵天殿与其同形但稍小，因屋顶破损而露出中间的神像（都是四臂立像、梵天为四面）。这3个殿在台基和屋子之间设有曲折的回廊，特别是湿婆殿的回廊中，有印度史诗《罗摩衍那》的浮雕，延续至梵天殿的回廊，还有护世天及其眷属（从者）的浮雕24面。此外在回廊的外侧有3人一组的美丽天女高浮雕，台基的外围在龛内的狮子的两侧

图绘着天上的宝树。这些雕刻的技法典雅，特别是护世天、天女的造型富于变化。这个神庙以湿婆信仰为中心，从来推定为中爪哇时代末期（10 世纪初）所建，但从该神庙发现的铭文看，应视为 9 世纪后期的建筑物较为妥当。

【仰光大金塔】

仰光大金塔位于缅甸首都仰光市区北部茵雅湖畔的圣山上，缅甸人将它称作“瑞大光塔”。“瑞”即“金”之意，“大光”是缅甸的古称。仰光大金塔始建于公元前585 年，已有2500 多年的历史。相传缅甸人科迦达普陀兄弟从印度带回 8 根释迦牟尼的佛发，献给缅甸王奥加拉巴，于是奥加拉巴修建了一座高 8.3 米的佛塔珍藏佛发。

初建时塔只有 8 米左右高，后来的统治者不断对大金塔进行扩建，使之越来越雄伟。到 11 世纪的蒲甘王朝时期，此塔成为东南亚著名的佛教圣地之一。15 世纪，达摩悉提国王用相当于他和王后体重 4 倍的金子和大量宝石对塔加以装修。到 1775 年，塔身已修成现在的高度，主塔高 112 米，呈钟形，用砖砌成，外贴有金箔，达 7 吨多重。塔顶镶嵌了 7000 颗罕见的巨大钻石和宝石，其中有一块重 76 克拉的金刚钻。金属宝伞位于塔顶风向标下，重 1250 公斤，檐上挂有 1065 个金铃和 420 个银铃。在阳光的照射下，大金塔反射出耀眼的光芒，微风袭来时，塔上的铃



仰光大金塔中的极乐世界



仰光大金塔

声叮当作响，清脆悦耳。

在寺院内，许多佛塔众星捧月般矗立在大金塔周围。这些佛塔风格不同，造型各异，有些是舍利塔，有些是佛堂，供奉着许许多多的佛像。置身在大金塔寺院内，仿佛处身于佛教艺术的殿堂。大金塔东南角还有一株菩提树，相传自印度释迦牟尼金刚宝座的圣树苗移来。11 世纪中期以来，佛教在缅甸广泛传播，并逐步成为世界上佛教活动中心之一。阿那律伦统一缅甸，建立蒲甘王朝后，为巩固统治，定佛教为国教，并尊上座部佛教高僧阿罗汉为国师，大力兴修佛塔、寺庙、经楼等佛教建筑。13 世纪后期，由于缅甸蒲甘王朝内部争权夺利，同时遭受外族的骚扰打击，导致王朝灭亡，国家陷入四分五裂之中，佛教也因此受到不同程度的破坏。只有南部勃固一带，由于受到王权的保护，佛教仍兴盛不衰。15 世纪中期即位的勃固女王大力护法，退位后专心从事佛教活动。她增修仰光大金塔，并捐献大量的黄金和宝石镶嵌于塔顶。达摩悉提王在位期间（1472 ~ 1492 年），为净化佛教，规定全体僧众均须按锡兰（今斯里兰卡）的巴利文三藏经的戒律修行，消除了多年来僧侣之间的分歧，促进了佛教的发展和繁

荣。到1774年，阿瑙帕雅王的儿子辛漂信王亲自来到仰光，把大金塔身加高到现在的高度，并在塔顶安装了新的金伞。1989年9月，缅甸政府在原有的基础上又一次进行了较大规模的修缮，拓宽了四条走廊式的入口通道，并在东南西北四方均安装了玻璃窗的电梯。

大金塔是缅甸人民心目中的圣地，是东方艺术的瑰宝，每天到这里顶礼膜拜的佛教徒络绎不绝。

【巴肯寺】

又称“塔林”，是耶苏跋摩一世迁回吴哥后最早着手的建筑，也是当时的最大工程，因为整个都城还在规划起步中。这座巴肯寺是由高低不等的百余座小塔组成，以一个13米高的金字形高台基为中心，计分五层，每层台基上部都有12个小塔，最高台（第五层）之上有五座岩石塔，各层之间的阶梯有石狮守卫，大台基周围还有36座砖塔簇，构成丰富壮观的塔林，成为早期都城辉煌瑰丽的景观。距巴肯寺不远处，便是耶苏跋摩一世的宫殿，它规模不大，但精工细雕。由于后来的吴哥城往北移动，这座著名的塔林式巴肯寺及王宫，成了后来吴哥王城南郊的古迹。

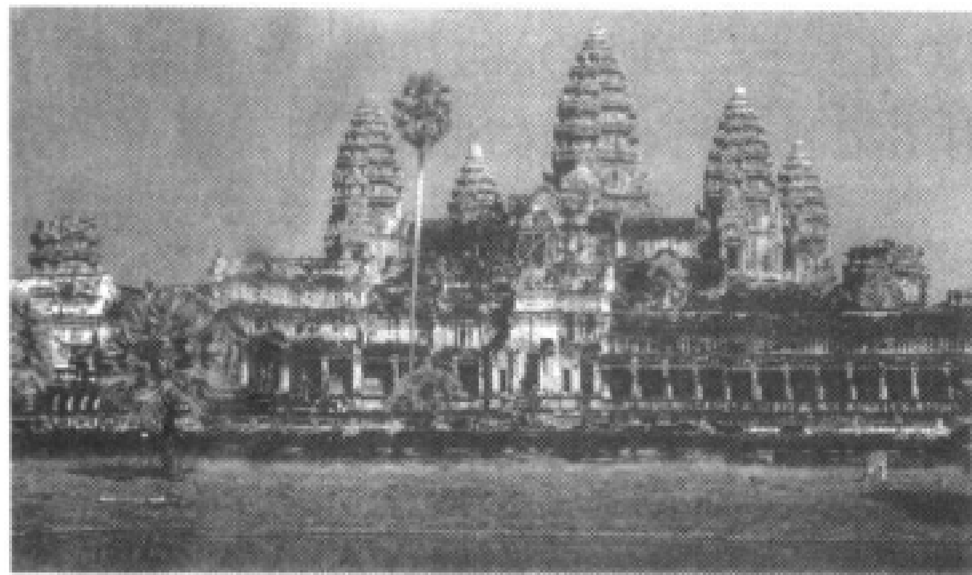
10世纪初建的巴肯寺是个高台基建筑，是以砖为主的砖石结构。到10世纪末，这种高台基布局改为平地建塔，并逐渐以石为主、砖为辅的石砖结构，为后来中期吴哥窟与吴哥城的出现做了准备。比如吴哥城东北20公里处的班迭斯雷寺，便是这种过渡类型的石砖结构建筑。它规模不大，但精致小巧，由三座并列塔形神祠组成，方形围墙上有浮雕装饰，图案纹样已初步具备高棉民族特点，雕刻的技艺也已十分精致工整。

【空中宫殿】

又称“天宫”，是披梅那卡寺的绰号，从此绰号可见其寺庙的特征。这是由苏利耶跋摩一世完成的一座截顶金字塔式纯石结构建筑。苏利耶跋摩一世（公元1002—1048年）是又一位能文能武的国王，他在位期间与占婆王国和好，平息湄南河流域附属国的叛乱，把疆域北扩至老挝琅勃拉邦，西扩至素可泰王国各地。在国内继续完成自罗因陀罗跋摩二世（公元944—968年）兴建、阇耶跋摩五世续建的空中宫殿。据传说这座披梅那卡寺庙实质上的确是一座宫殿，12米高金字塔式台基中央有一座塔，台心的这座塔满身涂金，上部截顶，传说国王每夜初更在塔内与蛇精变成的美女同睡，这是福禄长寿的一种仪式。台基四周有回廊，这也是新的创举，为以后吴哥窟的回廊建筑立下标样。这座寺庙式的宫殿因建在高高台座之上，远望似在空中，犹如古巴比伦的“空中花园”，后人便起名为“空中宫殿”，简称“天宫”。

【吴哥窟】

又称吴哥寺，音译为吴哥瓦特（Angkor Vat），意译应为城市寺院，因为当时

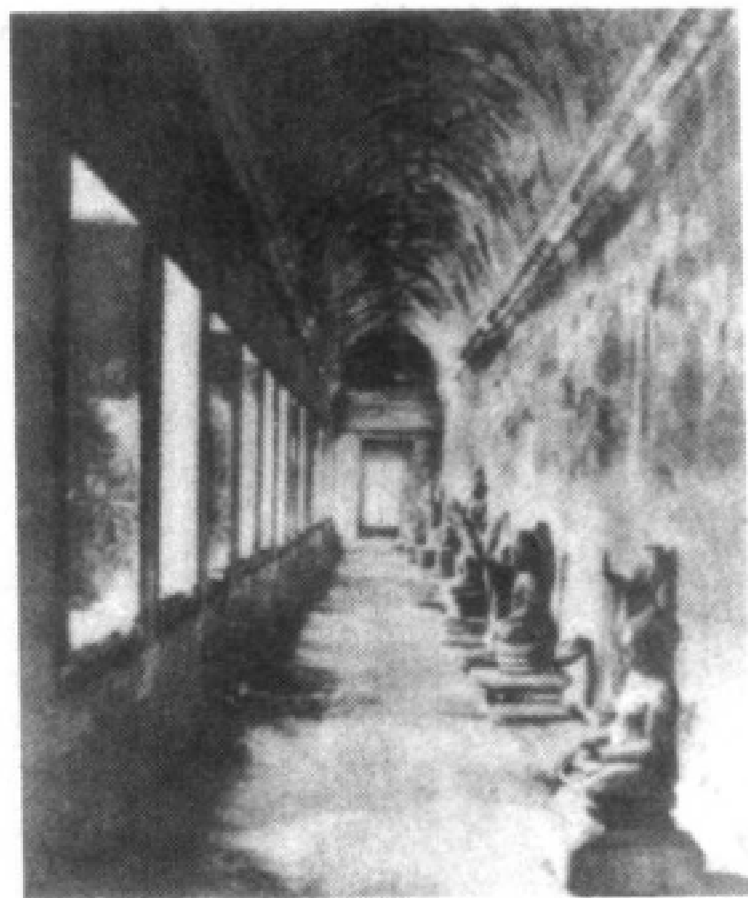


吴哥窟

的国王把该城变成一座大寺院。窟（Vat）是柬埔寨人对庙宇和寺院的统称。由于后来又有一个更大的吴哥城建起，此吴哥窟又被称作“小吴哥”。

苏利耶跋摩二世毕其一生的精力建造的吴哥窟，始于他刚登基的1113年，初步竣工于他去世的1150年，最后完工于1201年。建筑的整体平面图是个“回”字形，第一层台基215×180平方米，有六个入口处，上有回廊环绕，廊壁内侧饰有浅浮雕。第二层台基115×100平方米，比第一层高出7米，绕台基也有回廊和不连贯的浅浮雕，主要是佛龛佛像。第三层台基是正方形，每边长75米，台基中心是一座距地面高65米的大塔，四隅各一座稍矮几米的塔。中心之所以建起最高塔，因为苏利耶跋摩二世是个印度教徒。印度教中的宇宙中心是须弥山（茂路山），是印度教最高神梵天、湿婆、毗瑟奴的住所，国王把自己当作最高神的代表和化身。吴哥窟内铸成一尊毗瑟奴金像，是苏利耶跋摩二世的化身。苏利耶跋摩去世（1150年），吴哥窟竣工停建，成了他的陵墓。

吴哥窟的回廊浮雕可算是这一辉煌建



吴哥窟第二层回廊（内景）（柬埔寨）12世纪



毗瑟奴与妖魔战斗（浮雕）（柬埔寨）12世纪

筑的另一最高艺术体现。第一层台基回廊内壁，是高2米、长800米的连续浮雕带，题材选自印度教两大史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》中的故事，比如毗瑟奴变乌龟顶山出宝、娶妻拿长生不老药的故事（东墙）；毗瑟奴与妖魔战斗的故事（北墙）；神猴助战的故事（西墙）等，都极富想像力，充满了浪漫精神，人物个个生动感人，技巧也十分娴熟。

表现人间生活的题材，尤其是歌颂苏利耶跋摩二世国王的内容，也是吴哥窟回廊浮雕的重要方面。比如一幅表现苏利耶跋摩二世亲领众兵、征服占婆的战斗场面，下边横卧着占人的尸体，国王率众兵奋勇冲向前去。有一幅表现水战的浮雕画面，受伤的战士卧在船尾，被鳄鱼咬住身子，水下是双方阵亡的战士。吴哥窟回廊浮雕的内容太丰富了，既是优秀的现实主义艺术的聚合，也是东方浪漫主义艺术的一种表象，通过雕刻匠师有限度的夸张，为后世留下许多可贵而又可靠的历史镜头。回廊浮雕的石料是质地松软的沙石岩，纹网又十分细密，加之艺匠雕工高超、技巧娴熟、态度认真，所以每幅浮雕都具有独立的观赏价值和历史价值。

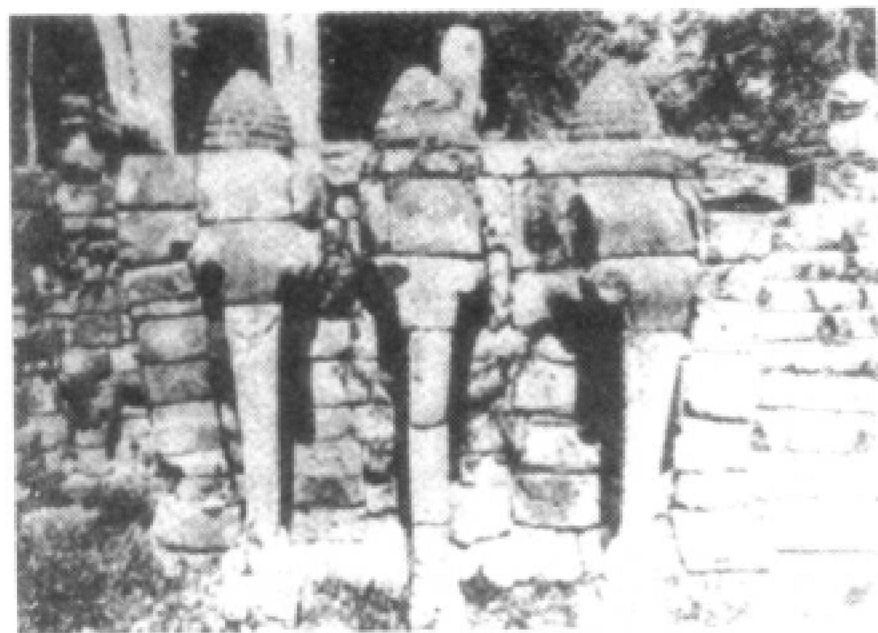
从建筑艺术角度，吴哥窟也是完美而举世少见的。它的建筑材料全为不同类别的石质材料，多为几吨重的方石块，没有

使用灰浆粘合，仅靠自身重量与形状的吻合而建起，至今不变不歪，方正牢固，这必须是有丰富经验及可靠的计算才可达到的。吴哥窟不仅规模宏大，比例也十分协调，对称法则与透视原理运用得当巧妙，给人以高耸威严、稳定庄重之感，尤其中心高台上的宝塔，远望轮廓清晰、大方挺然，近观精美细致、令人赏怀。

吴哥窟是吴哥古迹中至今保存最为完好的一座雄伟建筑雕刻群。

【吴哥王城】

又称吴哥通城或吴哥大王城。作为吴哥王朝的首都，吴哥王城比吴哥窟要大得多，为了区别，吴哥王城常称“大吴哥”，吴哥窟则称“小吴哥”。



三头石像　（柬埔寨）12世纪末

早期的吴哥王城是由吴哥王朝的创立者阇耶跋摩二世（？—850年）于9世纪中规划始建的，那时是以巴庚山上的巴肯寺为中心，占地面积比现吴哥王城要略大一些，但未能完成，在他的晚年便放弃，将都城迁至东南20公里左右的暹粒附近。几十年以后的9世纪末迁回吴哥后，由苏利耶跋摩一世初步作了规划，但未动工，由苏利耶跋摩二世先兴建的是吴哥窟。至12世纪末，阇耶跋摩七世（公元1125—1215年）登基（1181年），初步平息周边附属国的叛乱，击退独立出去的占婆王国的进攻，并一度再次征服占婆。他雇用大批文人整理古籍，制定法典，整顿国家，把吴哥王朝带入最后的繁荣期。他一改前辈们信仰印度教的传统，而开始信奉并提倡大乘佛教。他筹划并正式始建起至今留存遗址的吴哥王城，是按佛教教义建造的。

印度教与佛教实质上有许多共同之处和历史渊源，加之东南亚各国民众绝大多数信仰佛教，吴哥王朝历代统治者所信奉的印度教已渗入了许多佛教因素，所以吴哥王城实质上是印度教与佛教的混合物。吴哥王城便是按印度上述两大宗教的共同宇宙观规划建造的，城为方形，中心点寺庙高起，代表宇宙中心，东西南北四条道代表宇宙的四个方向。

12世纪末新建的吴哥王城，不是在9世纪末由耶苏跋摩一世规划的吴哥城旧址基础上再建的，而是往北移动了数公里。吴哥王城为正方形，城墙每边3公里，为了更好防御外族侵略，用巨石块砌成高7米的厚厚城墙，四面正中各一门，另有一道直通皇宫的“胜利门”。每座城门高20米，门上都有四面神像，形象安详雍容，宽怀大度，面含笑容。城门两侧各有一座三头石像，城外有一百多米宽的壕沟，从城门跨越壕沟的大桥15米宽，桥的两侧各有27尊2米高的石神，有的呈跪拜状，



吴哥王城门外石像　（柬埔寨）12世纪

手持巨蛇，蛇身相连，有的呈坐修状，手揣神本，本体连接，作为大桥的栏杆。

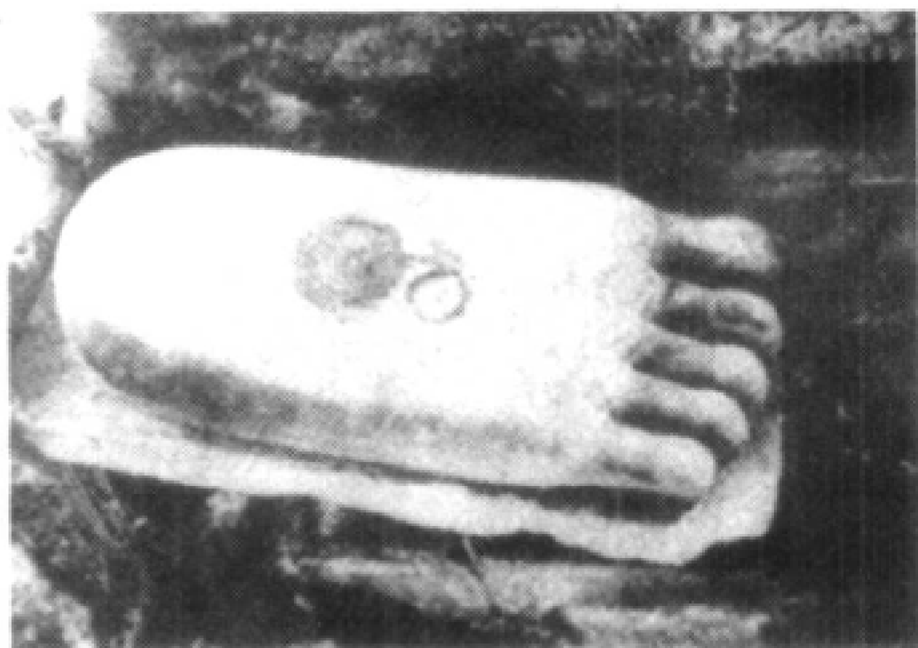
【巴戎寺】

吴哥王城的正中有一座整个都城最重要的建筑，即代表宇宙中心的寺塔——著名的巴戎寺，它相当于早期吴哥城的巴肯寺。这座三层台基的寺庙，计由 48 座宝塔组成，中央最大的一座圆塔距地面 45 米，满身涂金，因故又被称为“金塔”或“大金塔”（对皇宫内“小金塔”而言）。中国元代周达观在《真腊风土记》中说：这座大塔“比金塔（指皇宫内小金塔）更高，望之郁然……真正给人以深刻的印象”。塔内原有一尊 4 米高的大佛像，据传是按阇耶跋摩七世形象塑造的，因为国王把自己当作天帝或释迦牟尼的化身。大塔周围的两层台基簇拥着 16 座中型宝塔，台基四周又有 32 座小塔，计有 48 座塔簇拥着大金塔，每塔四面均为一微笑的菩萨形象，即每塔都是一尊四面神像，整个巴戎寺真算是一件巨型雕刻群了。这座由许多四面神像石塔构成的建筑群，可能是柬



巴戎寺之四面神像 （柬埔寨）13 世纪

埔寨吴哥古迹中，除吴哥窟之外的最大寺庙，有人把巴戎寺形容为“高棉艺术中最完美的艺术品之一”。从远处眺望这座宏大奇特的建筑群，层峦叠嶂，蔚为壮观，辉煌已极。



刻有星象图之佛足 （柬埔寨）13 世纪

巴戎寺两层台基回廊分内外两层，均有许多浮雕，内层回廊的浮雕内容以印度教神话传说和佛教释迦牟尼生平故事为主，这与所有寺庙相同；外层回廊的浮雕则主要是表现柬埔寨民族历史与当时生活的各类题材，有反抗异族入侵或对外征服厮杀的场面，有劳动生活的耕田、捕鱼、拉车、狩猎、盖房……有游乐生活的饮宴、杂耍、观景、集市、舞蹈，甚至还有一个刻有星象图的大佛足，真是柬埔寨历史生活的形象大全。

【顺化皇城】

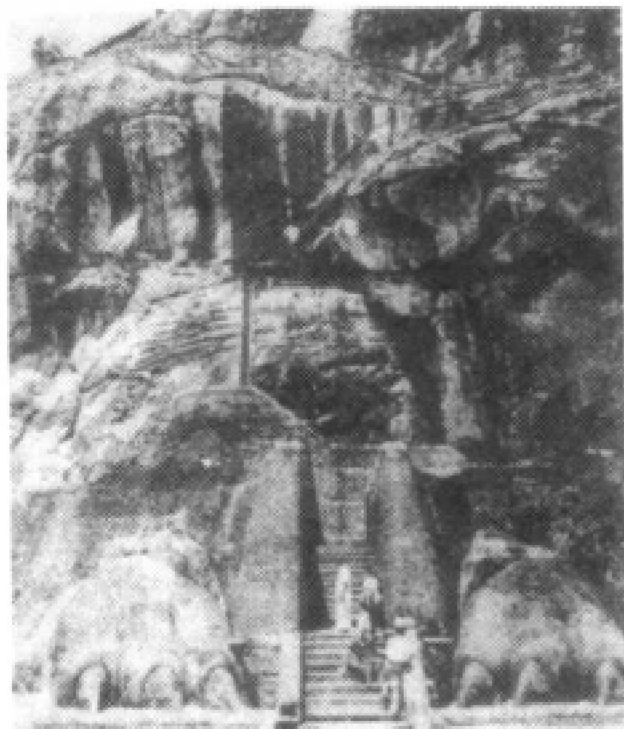
越南阮氏王朝的故宫。位于古都顺化，是越南现存最大而较完整的古建筑群，越南古代建筑艺术的代表作品。顺化皇城 18 世纪初开始修建，1805 年大修，又历时数十年始成现在规模。建筑样式基本上仿照中国北京的故宫，皇城系方形，城墙边长 500 多米，有 4 个城门，即前午门、后和平门、左显仁门、右彰德门。四周有护城河。宫殿有太和殿、勤政殿、文明殿等。皇城内还有紫禁城，为帝、后、妃居住之处。皇城外是京城，仿法国样式建成，呈方形，周长 9950 米。

【万象寺塔】

万象16世纪起至今为老挝首都。由于老挝产大象，“万象”是华侨音译参半的译名，原名赛丰，意为“金城”，含有“檀木城”之意。万象寺庙佛塔鳞次栉比，最著名的塔銮寺，位于城北5公里，始建于737年，时断时建，多次遭毁，完成于1566年。塔銮的基座三层，基本为方形，每边60米，东西略宽。一层四面有四亭，二层有30个配塔簇拥着主塔，三层正中为主塔，主塔底部三层方基，上为圆锥形尖塔，外部金箔贴面。此塔中层30个小塔象征民众百姓，主塔象征国王，如百姓跪拜金銮殿前，故名“塔銮”，意思是王塔。万象著名的寺庙还有：瓦细刹吉寺，是已故僧王长眠之处，正殿及回廊墙壁上有许多荷花形壁龛，内供铜佛，整个建筑因历代僧王长住（眠）于此而有庄严肃静之风。瓦翁第寺，风格与瓦细刹寺相背，因是在位国王祭拜与仪式之地，建筑风格富丽堂皇，正殿地铺花砖，殿正中有一巨大铜佛，高达7米，名翁第，意为千万千重之佛。瓦维赛寺，是在位僧王居住之处，僧王在这里主持全国佛教仪式，故寺庙规模宏大，寺内佛像雕刻精美。瓦帕娇寺，历史悠久，达六百多年，内有琉璃佛一尊，是从印度接迎来的。

【狮子岩王宫】

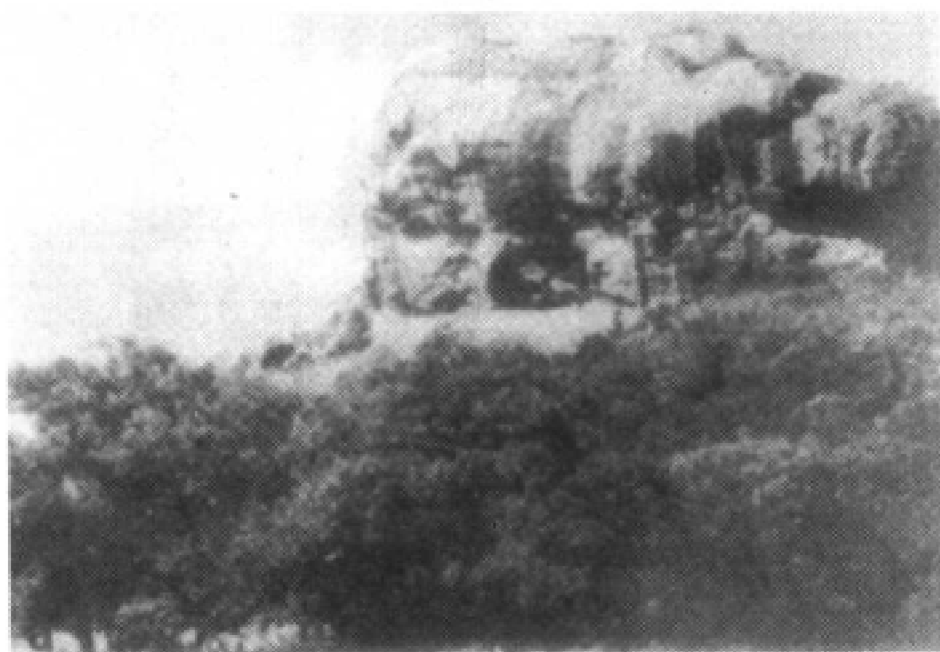
又称锡吉利亚古宫，位于斯里兰卡中央的锡吉利亚山峰上。当年迦叶波一世国王来此建都，雇用大量具有艺术眼力的石匠，把这200米高的岩石山峰当作一整块雕刻原料，稍加雕凿，即很近似一尊伏卧的雄狮。石匠们在山腰北壁上端雕刻了一个巨大的狮头，凝视大地，体现国王威严。经千年战乱，巨型狮头已荡然无存，



狮子岩王宫入口处 （斯里兰卡）5世纪

现在仅余有两只各1.2米的巨型前爪，狮爪间修筑一条盘山阶梯，可达兽背山顶的王宫。为此，锡吉利亚山被斯里兰卡人称为“圣山”，圣山之上的山峰被称为“狮子岩”。

狮子岩上的王宫有几处宫室，均有盘山道相连。王宫有围墙划界，宫内有清凉殿，引流山泉之水于地板之下，用以清暑解热。还建有说法崖，设层层平台，供僧侣宣讲佛法。狮子岩周围有100座小壁龛环绕，有御花园，供王后嫔妃们在里边嬉戏游玩。宫室与山洞相连，室内各处画满壁画，统称狮子岩壁画。在两千多年的斯里兰卡历史中，最值得他们民族骄傲并取得盛名的，便是这狮子岩王宫及狮子岩壁画了。



狮子岩 （斯里兰卡）

狮子岩王宫及其壁画的建造创作年代，正值佛教在斯里兰卡盛行时代（公元5世纪左右）。但狮子岩王宫不是一座寺庙，狮子岩壁画也没有一幅释迦牟尼像，更没有菩萨及其他佛教徒的形象，这大概在印度佛教辐射传播的国家中是绝无仅有的。狮子岩壁画属世俗性内容，更具体地说，全部是飞天、仙女及各类女性人物，计有五百余位，故被称作《五百美女图》。一千五百年的风风雨雨，战乱动荡，狮子岩王宫多遭毁坏，仅有两处与洞窟相连的宫室内还有21帧美女像，它们分别属A室B室。A室8米长，壁上有5帧美女像，B室12米长，有16帧美女像。仅存的这21帧美女像均为与真人大小相仿的半身像，臀部以下由云雾遮掩，背景为朦胧大气，美女们好似云端天仙，手持鲜花，俯视下方，将朵朵花瓣以不同姿态撒向人间，故此狮子岩壁画中的美女被人起名“散花天女”。

狮子岩壁画中的散花天女分两类：一类肤色较浅，多为金黄色皮肤，大部分上身裸露，形象雍容华贵、高雅傲然，头戴宝冠，冠上嵌满宝石，颈有项链，胸前有宝石，手臂有镯剑。她们可能属于真正的嫔妃美女。另一类肤色较深，绿中透黑，多穿紧身胸衣，以把乳部盖住为限，腹臂亦多裸露，她们可能是金黄天女（王妃）们的侍女佣人，在画面中她们比主妇体态略小，立于身后，手托花盘，随时为主人提供花朵。不论是妃子还是侍女，壁画中的天女们虽都在云端仙境中，却仍都是人间美女的写照，是当时不同等级身份地位的女性之形象化的反映。这正是狮子岩壁画的可贵处。不论是哪一类，壁画中的女性个个姿态妖娆，双眉弯曲，乳房硕大，腰肢柔细，可见印度艺术特征的巨大影响。可是，印度与斯里兰卡壁画中的女性及造型又有所不同，以印度阿旃陀壁画与这狮子岩壁画相比较，阿旃陀壁画中的女性色泽浓重，形体臀部肥大，腰身较短，表情丰富，普遍呈现乐天欢快状；狮子岩壁画中的女性色彩明亮，臀部稍窄，腰身纤细修长，表情缺少笑容，有一种凝神伤感的味道。笼罩在狮子岩壁画中的这种感伤氛围，体现了迦叶波一世国王的孤寂沉闷情绪，反映了宫廷家族与上层权贵的不敢正视现实，一意寻欢作乐的绝望心态。



散花天女（狮子岩壁画）
（斯里兰卡）6世纪初

在壁画的两边还各有一段护壁墙，表面磨得光洁照人，故称“镜壁”。在这镜壁上用梵文镌刻着许多诗歌，共有685首之多。这些古代诗歌作为狮子岩壁画不可分的组成部分，与《美女图》具有同等的历史文献价值，它是斯里兰卡留存至今最早的诗歌原作，其内容是介绍壁画以及对迦叶波一世的赞美。后人主要是从文字中得知当年壁画计有五百多美女，才起名《五百美女图》的。《美女图》与《镜壁诗》二者组成的狮子岩壁画，现已成为研究考证古代斯里兰卡历史文化极其珍贵的依据。

【法隆寺】

日本飞鸟时代佛寺。位于奈良县生驹



法隆寺五重塔 （日本）7世纪

郡斑鸠町，又称斑鸠寺，属法相宗总本山。607年建成，670年毁于火灾，8世纪初重建，为世界上现存最古的木构建筑。

法隆寺分东西两院，其布局和结构受中国南北朝建筑的影响。西院有南大门、中门、回廊、金堂、五重塔、经藏、钟楼、大讲堂等主要建筑。东院以梦殿、传法堂为中心。

法隆寺是推古天皇和圣德太子为遂其父用明天皇之愿而建造的。寺建成后，释迦三尊、圣德太子作为该寺本尊。这里收藏着被尊为日本国宝的南大门、五重塔、木雕圣德太子像、山背王、殖栗王、卒末吕王、惠慈法师坐像、玉虫橱子、四骑狮子狩纹锦以及被定为日本重要文物的纸本



梦殿观音像

著色扇面古写经等，因而是研究飞鸟时代历史文化资料荟萃之处。明治时期有一部分文物献给了皇室，现藏于东京国立博物馆，计301件。法隆寺金堂原绘有以净土图和菩萨像为主体的壁画，于1949年失火而全部损坏。1966～1968年，以安田靫彦、前田青邨为首的14名日本画家根据模本对整个壁画进行了修复，并重新装饰于金堂中。中国画家常书鸿亦为法隆寺绘制了敦煌题材的壁画。

【东大寺】

日本奈良时代的佛教寺院。为日本华



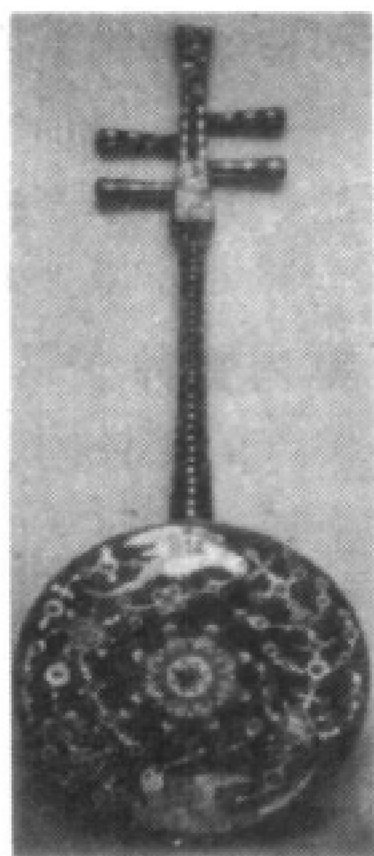
执金刚神像

严宗总本山，位于奈良市杂司町。因其建筑、雕塑、藏品是日本历史上具有代表意义的遗物，而在日本美术史上占有特殊的地位。

建筑　东大寺是天平十三年（741）由圣武天皇敕愿始建的，作为当时的总国分寺，成为统一国家的精神象征。1180年和1567年两次毁于兵火，几经重建，仅存三月堂、正仓院、转害门为初建时的建筑。东大寺寺域宽广，大小殿堂错落其间。中心的大佛殿是1709年重建的，高51米，正面57米，侧面50.5米，是世界上现存最高大的木构建筑。三月堂建于

746年，正殿和礼堂以两种不同的屋顶结构有机地联为一体，显示出庄严而别致的大屋顶线条。东大寺建筑群中，还包括南大门、二月堂、戒坛院、东塔院、西塔院、开山堂、钟楼等。

雕塑　大佛殿中有749年铸造的金铜毗卢舍那佛，高14.85米，是世界上屈指可数的金铜大佛。三月堂正殿安置着夹纻不空羂索观音像，造型柔和丰满，宝冠上镶嵌着3万粒宝石，十分华贵壮观。观音像前面有夹纻敷彩的2身金刚力士像，两侧还有秀丽的泥塑日光、月光菩萨像，以及安置在橱子中的彩塑执金刚神像等，无论在形体上还是在性格特征的刻画上都有较高水平。



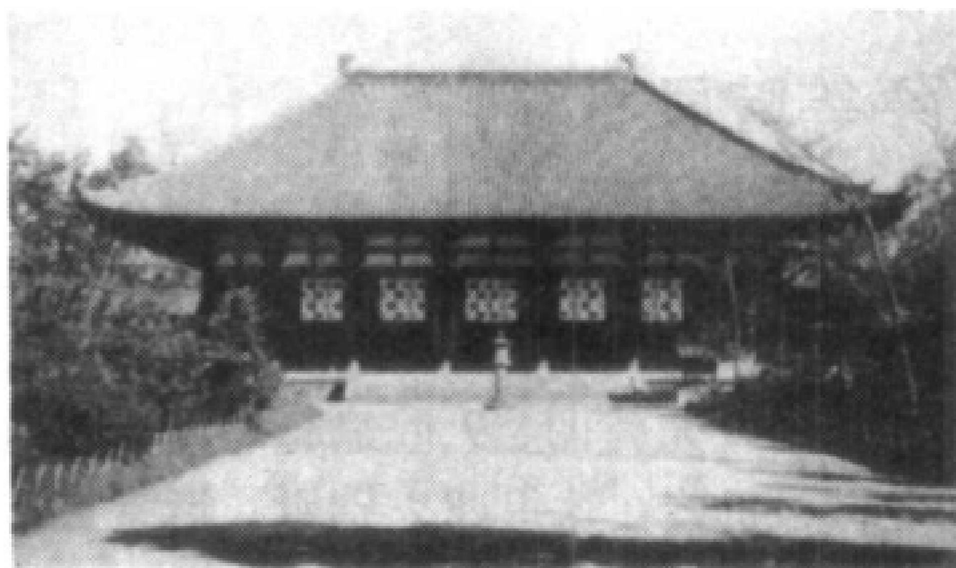
螺钿紫檀阮咸

正仓院藏品　正仓院建于8世纪中叶，位于东大寺西北隅，在大佛殿的后院。仓底是高出地面2.4米的地板，从屋脊下分南、中、北3室。756年光明皇后为了祈祷圣武天皇冥福，将752年举行大佛开眼供养盛典所用过的佛具、法器、文献、古籍、生药和圣武天皇遗下的宝物，全部献给大佛，收藏在正仓院。同时，旧羂索院的一些物品亦存放于此。这些物品和典籍至今保存良好，被指定为国宝或重点文物，受宫内厅管辖。

正仓院藏品约300余件，包括绘画、剑、镜、武器、乐器、佛具、法器、文房四宝、服饰品、餐具、玩具、图书、药品、香料、漆器、陶器、染织品、玻璃品等。大部分是由遣唐使和留学生带回日本的物品，是奈良时代及中国唐朝优秀文化的代表。尚有部分属古代西亚、中亚或地中海沿岸从丝绸之路传来的珍品，正仓院可说是古代西亚、中亚、南亚、东南亚、中国、朝鲜、日本美术及社会科学的博物馆。其中最重要的文物有螺钿紫檀阮咸、螺钿紫檀五弦琵琶、金银平脱背八角镜、银平脱八面镜箱、黄金琉璃钿背十二棱镜、漆金箔绘盘、羊木藤缬屏风、树下美人图屏风、碧琉璃杯、漆胡瓶、伎乐面等。

【唐招提寺】

日本奈良时代佛寺。位于奈良市五条町。中国高僧鉴真和尚（688～763）创建，成为日本律宗本山。759年按圣武天皇平生之愿，皇室将新田部亲王的旧宅地赐与鉴真创建唐招提寺，工程直到鉴真的弟子如宝逝世（815）之前才大体完成。后来，该寺一度荒废，到14世纪初期，才初见今日之规模。后几受震灾，进入江户时代，又将全寺修葺一新。唐招提寺体现了中国盛唐建筑风貌，今天成为日本



金堂

国宝。

金堂为唐招提寺主殿，建于鉴真殁后，为奈良时代唯一现存的金堂。七圆柱并列撑出三端向上斗拱，显示出独特的美。建筑的许多具体细部手法，成为后来日本式建筑的基础。另外，还有讲堂、舍



唐招提寺、鼓楼　（日本）8世纪

利殿、宝藏、经藏等，均各具特点。唐招提寺有奈良时代或平安初期的雕塑群，在日本美术史上占有重要地位。雕塑中，毗卢舍那佛坐像、千手观音、药师如来、梵天、帝释天，四天王等分别运用了木雕、夹纻、敷彩等手法。今置于御影堂的鉴真和尚敷彩夹纻像，是鉴真亲近的弟子所造，形像逼真。另有描绘鉴真东渡故事的长卷画，称《东征传绘卷》，作于镰仓时代后期。此外还有金龟舍利塔等3件名贵工艺品。日本现代画家东山魁夷为御影堂绘制了《云影》、《涛声》、《黄山晓云》、《扬州薰风》、《桂林月夜》等障屏画（1971～1980），更增添了唐招提寺之美。

【平等院凤凰堂】

日本佛教建筑。属天台、净土两宗，位于京都府宇治市，1053年建成平等院。宇治一带风光秀丽，9世纪起即成为观赏游览区，贵族在这里建立别墅。后来成为阳成天皇的离宫。

凤凰堂为平等院中的一组建筑，又名阿弥陀堂。它以中堂为中心，左右两侧建长翼廊，中堂背面伸出尾廊，整体造型，恰如一只凤凰展翅飞翔，故得此名。阿弥陀如来木雕像为日本国宝，以优美典雅见称，在圆而匀称的颜面上，显露深切的慈悲情绪。阿弥陀如来的莲座亦不同于一般，具有八角九重的复杂样式。佛像后面饰以飞天后背，本尊和后背都是雕刻师定朝完成的。阿弥陀堂朱色大柱上，描绘着色彩极为华丽的唐草云纹，装饰着螺钿透雕和各种金铜具。在堂内的梁檐上悬挂着各式各样的飞天、云中供养菩萨共51身，带幻想的气氛，以生动的姿态显示着阿弥陀临降净土迎接众生的主题。

凤凰堂壁画亦为日本国宝。它以中央壁为中心，东南西北都画着阿弥陀来迎图的各类主题。本尊后壁更描绘有极乐净土宝殿。这些作品，并非单一的佛画，从构图、线描、设色等方面说，都属大和绘的佳作。此外，堂内梵钟亦是重要美术品，与三井寺、神护寺的梵钟同为日本三大名钟之一。钟体上铸造的飞天、狮子、宝相唐草等纹样，留下平安时代藤原贵族豪华生活的痕迹。



凤凰堂

【桂离宫】

日本17世纪的庭园建筑群。位于京

都市西京区。这里很早就是王朝赏月的胜地，1620 ~1624 年，智仁亲王在此兴建别墅。1645 年其子智忠亲王再次进行整修，遂成为日本各种建筑和庭园巧妙结合的典型代表。

桂离宫傍桂川，东西约 230 米，南北约 218 米。中央有水池，沿池筑山，称笹垣、桂垣、竹垣等。书院有古书院、中书院、乐器间、新书院等 4 所。庭园中有供游玩的茶室，另有松琴亭、月波楼、笑意轩、赏花亭、园林堂、苏铁山、神仙岛、花林等名胜。

桂离宫的整体布局，是许多优秀建筑经过严密的构思设计组织在一起的。其中的茶室是古茶室之一，分春、夏、秋、冬 4 间，与天然景观和谐地结合在一起。古书院建筑以轻快、简素的空间构成。庭园模拟名胜风景而设计，还包括有禅宗寺院风味的石庭和茶室的露地庭等，因此可说是各时代、各流派的综合样式。

【修学院离宫】

日本最大的庭园建筑群。位于京都市左京区修学院町，1659 年竣工。离宫建造在比叡山麓，庭园占地约 26500 平方米，加上园内山林约 156400 平方米，分上、中、下 3 处山庄。

从上山庄沿红松林道可以看见田园，登上邻云亭，可欣赏浴龙池，远处则接爱岩峰。从邻云亭下浴龙池途中有瀑布。万松坞为其最高处，池畔有浮舟，可从水上观赏。这是日本庭园中由自然借景的典型。

中山庄的中心建筑物是被称为乐只轩的客殿小书院。正殿建筑中有的部分特别富于艺术性，在西南方的杉木壁上画着以网获鲤的图案，在其他的杉木壁上画着祇园祭的场面，色彩极其丰富美丽。客殿东侧的崖地，石块搭配很巧妙，沿客殿前有小瀑布和流水，是一种不事加工的自然美。

进入下山庄，沿竹篱踏白砂，能看见寿月观，茶室和书院与周围的树林和园艺显得格外调和。沿池畔的倾斜小径，两旁有袖形石灯笼及朝鲜式石灯笼。寿月观前庭白砂铺地，山石随意，为枯山水的特殊意境，同时也是秋日登高赏红叶的好去处。

【姬路城】

姬路城又称“白鹭城”，坐落在日本兵库县姬路市姬山上。城墙和城楼都是白色的，城的周围是郁郁葱葱的原始森林，古城造型美观，层层飞檐如白鹭展翅一般。1993 年，姬路城被联合国教科文组织作为文化遗产列入《世界遗产名录》。



姬路城天守阁

姬路城的历史，可追溯到日本的中世纪。该城始创建于元弘三年（公元 1333 年），天正八年（公元 1580 年）建成天守阁，这是一座三层的城楼。池田辉政在长庆六年（公元 1601 年）改建天守阁和护城河，工程极其浩大，用木材 387 吨，还用了 7.5 万块重达 3048 吨的瓷砖以及大量每块重约 1 吨口岩石。1956 ~ 1964 年按照原样进行部分修复，定为国宝。

姬路城由本城、二城、三城和西城组成，建在 15 米高的土垣上。有内壕、中

壕和外壕三重壕沟环绕在城的内外，下级武士、仆役和商职人员居住在中壕外的内城，城主和侍从武士居住在中壕以内。

姬路城里的大天守阁和3座小天守阁，以及4座连接望楼被确定为日本“国宝”。另有望楼16座、连接望台11座、城门15座、墙32处等74座建筑被定为国家“重要文化财产”。

姬路城的城墙是用石块砌成的，是以守备为主的建筑，墙上和楼门都有射击孔。耸立在城中心的天守阁，内部6层、外观5层、地下1层。其中4层展出日本



姬路城中有个地方叫做腹切丸，有切腹场、检视席和洗首水井。洗首水井可能是为了维护切腹者的尊严，用来洗去头上血水的水井。

桃山时代幕府将军所用过的披甲、武器和用具等。另外还有西丸、二丸和备前丸等建筑都被列为重点保护文物。城内还有众多名胜古迹，如媪之石、千姬化妆楼、菊井等。姬路城的内部结构坚固、简朴，极有实战价值。由大手到本丸天守阁的登阁路形成曲折迂回的迷路。从菱门到天字间的距离仅为130多米，但要通过数道门，穿过曲折小路，则要花上两倍半以上的时间。这就使攻城的士兵更长时间的暴露于守城部队的枪林弹雨之下，处于极不利的战场位置。由于地理位置的重要，1333年姬路一带已经驻扎军队。1346年，开始建筑城堡。1580年，丰臣秀吉在这里继续兴建城堡，并且分别取姬山、鹭山各一字，正式命名此城为姬路城。丰臣秀吉之后，



丰臣秀吉像

木下家定成为姬路城主。1681年，德川幕府的第一代将军德川家康的女婿池田辉政，又重建城堡并扩大成今日的规模。直至明治之前，姬路城数次易主。

姬路城，与日本滋贺的安土城、彦根城、大阪的大阪城合称日本四大国宝城郭。四城之中，姬路城保存得最为完好。现在，姬路城春天有赏樱会、千姬牡丹节，夏天有“港口节”，秋天有赏月会，冬天有全国陶器展等，一年四季游客不断。

【圣索菲亚大教堂】

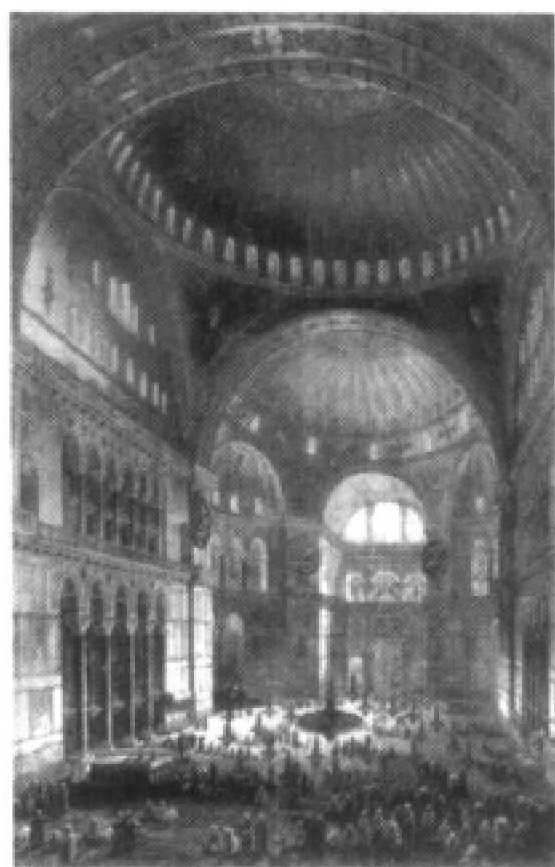
圣索菲亚大教堂是拜占庭建筑的杰出代表，它既有罗马建筑的特色，又有东方艺术的韵味，是伊斯坦布尔最有名、最有代表性的历史建筑，于1985年被列入《世界遗产名录》。

罗马帝国繁荣时期，君士坦丁大帝将



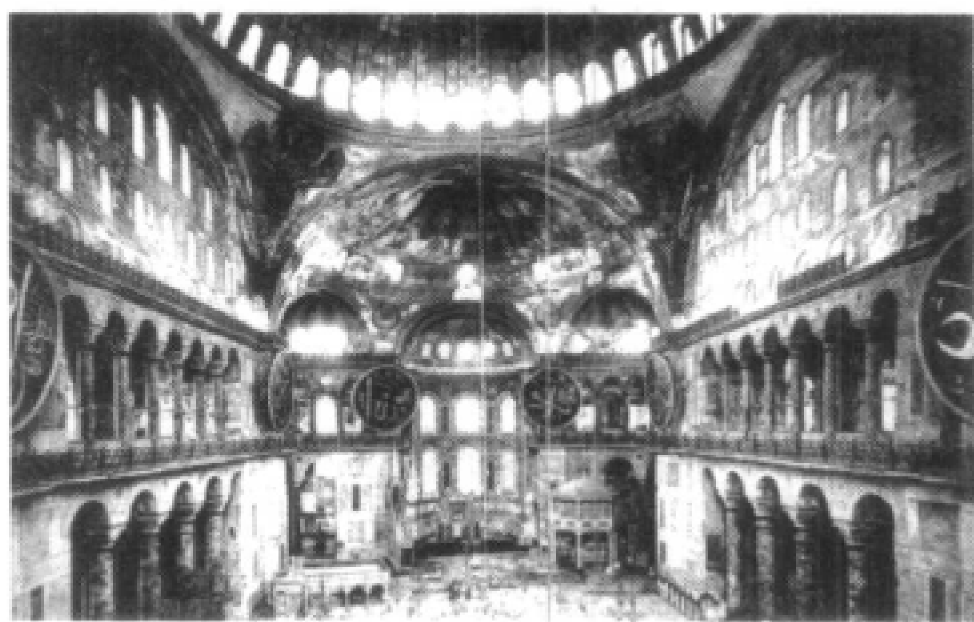
圣索菲亚大教堂

都城迁到黑海之滨、欧亚大陆的交汇处后，就将它命名为君士坦丁堡。公元325年，君士坦丁大帝为供奉智慧之神索非亚，始建圣索菲亚大教堂；后受损于战乱。公元537年，查士丁尼大帝为标榜自己的文功武治进行重建，将它作为基督教的宫廷教堂。当奥斯曼土耳其苏丹穆罕默德和他的20万大军陈兵君士坦丁堡城外的时候，穆罕默德在战舰上望着城中教堂巨大的拱顶，为之震撼，便发誓要占领君士坦丁堡，将圣索菲亚大教堂变成伊斯兰世界的中心。公元1453年6月，穆罕默德终于走进了朝思暮想的圣索菲亚大教堂。他下令将大教堂改为清真寺，还在周围修建了4个高大的尖塔，这就是今天我们看到的圣索菲亚大教堂的面貌。奥斯曼的士兵把豪华的罗马宫殿付之一炬，历代相传的艺术珍品化为灰烬，古城目睹了一种文明对另一种文明的洗劫。不久，奥斯曼土耳其帝国迁都君士坦丁堡，后来这座城市更名为伊斯坦布尔，并一直沿用到现在。



教堂内景

现在的建筑大部分应该是查士丁尼时代修建的。前后历时7年多，耗资巨大，它代表着东罗马帝国建筑艺术的顶峰。教堂前部是一个华丽的庭院，周围有柱廊环绕，中央是水池。经过三联门便到了外前廊，其后就是宏伟的大前廊，它长61米，宽9.1米，分为两层，下层为新教徒与忏悔者使用，上层为教堂游廊的一部分。教堂大圆顶高15米，直径为32.6米，据说在里海中也可以看得到它。



教堂内景

教堂的内部空间相当宏伟，既统一又富于变化，大小半圆顶错综变化。特别是中央大圆顶的支点，加之组成穹顶的40个柱子下部开设了40个窗子，所以当人们置身那幽暗的大殿中，斜射的阳光穿过窗户照到大殿中，眼中便会出现黑白交错的图案，使人产生宛如飘浮在空中一般的奇妙感受。

在建筑中最富有特色的是色彩的利用。圆顶用砖砌，外面覆盖着灰色的铅皮。墙身内部各处都贴上彩色的大理石，有白、绿、蓝、黑、红等颜色。柱子大多是绿色的，柱头镶有金箔，地面用彩色碎石铺成各种图案，拱顶与圆顶则为玻璃绵石，并用金子镶嵌了天使及圣徒像。这样整个大厅显得璀璨夺目，神奇非凡，使人感受到宗教的神秘色彩。而墙身外抹灰泥，作黑白相间的条带，就像石与砖的掺合，显得朴实典雅。

圣索菲亚大教堂作为一座雄伟壮丽的建筑古迹，冷眼旁观过政治兴迭、宗教斗争与历史的沧桑，而她的美丽庄严，依然撼动着每一个参观者的心。

三、欧洲建筑

【斯通亨巨石阵】

在英国英格兰的威尔特郡，有一片775平方千米的索尔兹伯里平原。在这片平原上，有一群拔地而起的环形巨石，好像是浩劫之后残存的宫殿巨柱，孤零零地耸立在荒凉的平原上。这就是英伦三岛最著名的史前遗址——斯通亨巨石阵，“斯通亨”是“石柱”、“石环”的音译。



巨石阵

这组环形石柱群直径32米，单石高6米，重30～50吨。全环共有细心雕琢的巨石130块，呈向心圆状排列。外环石柱群每三块石的顶端上横放有3米多长又厚又重的石楣梁，形成柱廊形状；东边开口，有一座巨大的石拱门，使得整个石环呈马蹄形。内环又有5座门状石塔，两柱顶一梁，高约7米。石环外围着低矮的土堤，堤下挖有旱沟，呈工整的圆形。连同石环在内，土环的直径达120米。整座巨石阵威武、雄伟，可惜的是，今天所见的石柱，多已残缺不全，或者断了半截，或者躺在地上，或者半埋土中，顶端横着石梁的依然屹立着的也不过十几组。斯通亨巨石阵存在于何时，作用于何处，至今仍有很多说法。而且，古人从几百千米外的山区采用巨大的青石，经过精心雕刻，准确而整齐地码放在一望无际的平原上，用的是什么计算方法和运输起重工具，今天的人实在是难以想像。

从1980年到1984年，英国考古学家对巨石遗址进行了大规模地发掘考察，比较清晰地揭示了斯通亨巨石阵是新石器和硅铜时代维塞克斯文化的图景。通过对放射性同位素的鉴定，证实这一伟大建筑始建于公元前3100年，距今已经5000多年了。当时，这里有绵延不断的原始森林，是不列颠岛上人类文明的发源地。维塞克斯的原始部落就在这里繁衍生息，他们制作了石器、兽骨工具和陶、铜器皿，不列颠岛上的远古人们最初在这里建立了土坛。大约在公元前2100年，原始居民的农牧业社会已经能够从远方运来大青石，开始在石坑中筑起石坛，并且从坛中央向东方建起大通道，形成了轴线。后来的五六百年间，人们又从更远的地方运来巨石，经过精心雕琢和设计，建成了我们今天所看到的马蹄形石阵。

从最初的木结构、小石结构到后来的巨石阵，先后经历了2000年之久。这样雄奇的建筑工程和高明的数学、天文知识，实在是令今天的人类赞叹不已。正是



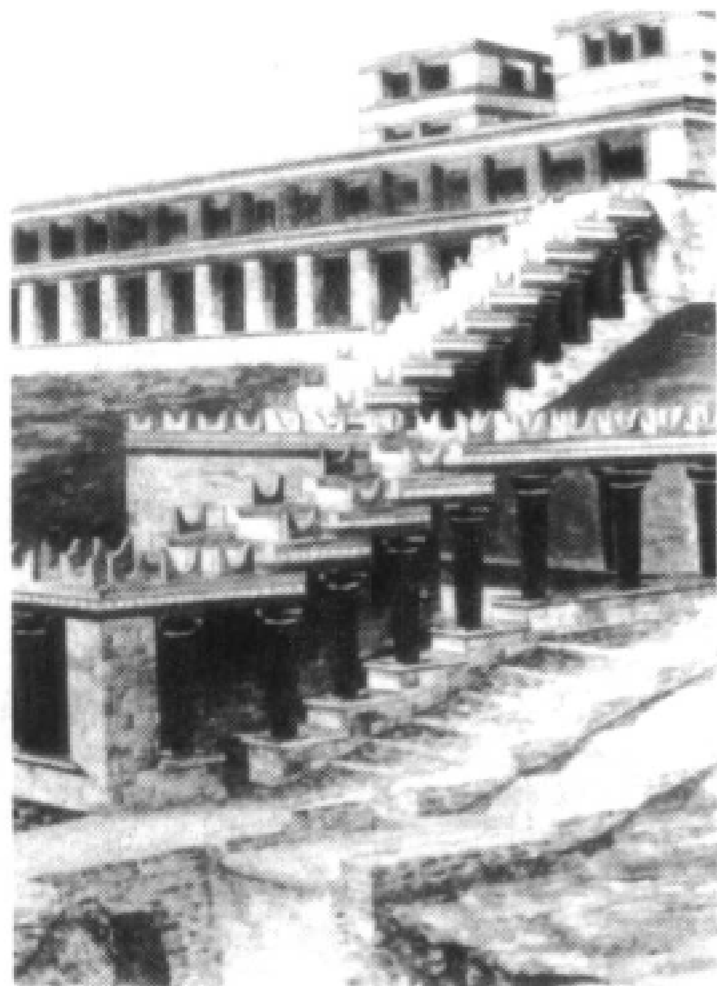
斯通亨巨石

这一灿烂的维塞克斯文明，推动了英伦三岛的进步。

自公元前1世纪开始，先后统一英格兰这块土地的人们在策马驰过平原的时候，无不在斯通亨巨石阵前发出赞叹声。那威严的气势迫使统治者拜倒在石头下，乞求神秘力量的庇护。

【米诺斯迷宫】

克里特岛是地中海文明的发祥地之一。20世纪初，米诺斯王宫被发掘出来。其遗址规模宏大，位于伊拉克利翁南面。这座王宫与传说中的迷宫互相吻合。米诺斯王宫多次在破坏后重建，是克里特岛米诺斯文化的集中体现。王宫依山而建，曲折起伏。王宫的中央是一个长方形庭院，长51.8米，宽27.4米。庭院的周围有1500多间宫室，坡度较高的西宫为两层楼房，地势较低的东宫则为四层楼房。庭院北面有露天剧场，西侧是长长的仓库，在王宫的东南面有阶梯直通山下。王宫的宫室和长廊、门厅等建筑相连，曲巷暗堂，忽分忽和；千门百廊，前堵后通；整个王宫扑朔迷离，一旦进去，很难出来，是一座真正的迷宫。



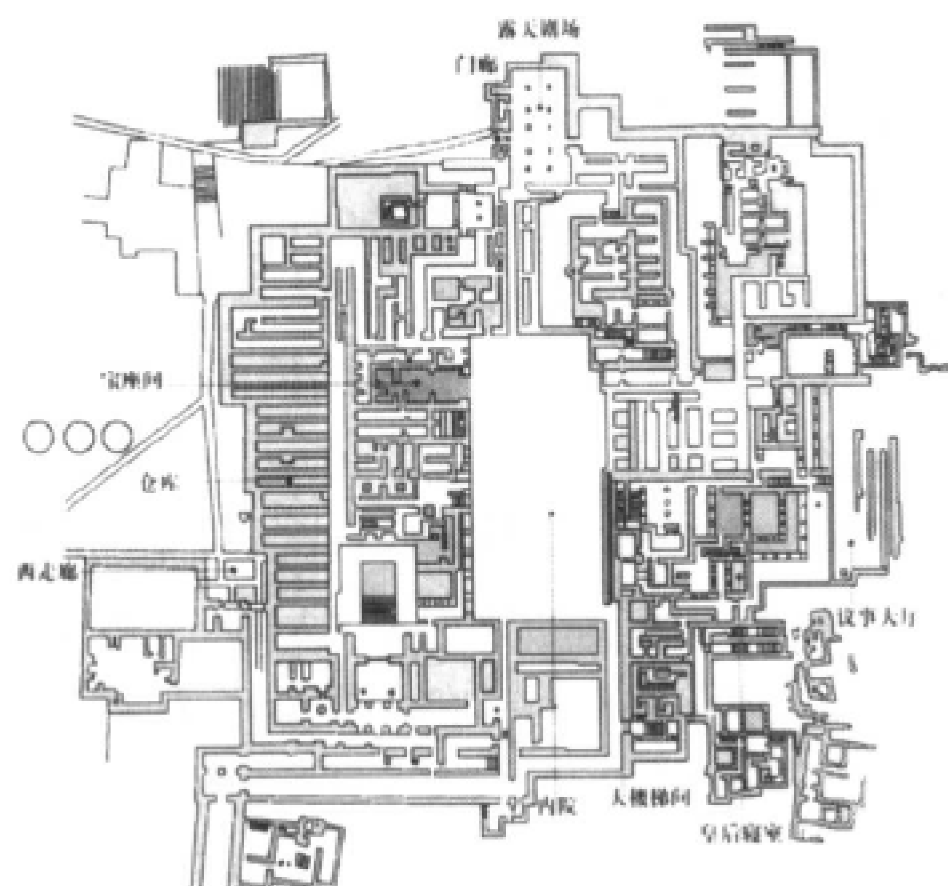
米诺斯王宫复原想象图

王宫中的宫室、门廊上雕有很多壁画，内容有向女神献礼、欢庆舞蹈、奔牛比赛等，画中用的颜料是当时从植物和矿物中提炼出来的，至今鲜艳如初，显示了米诺斯文化的辉煌。



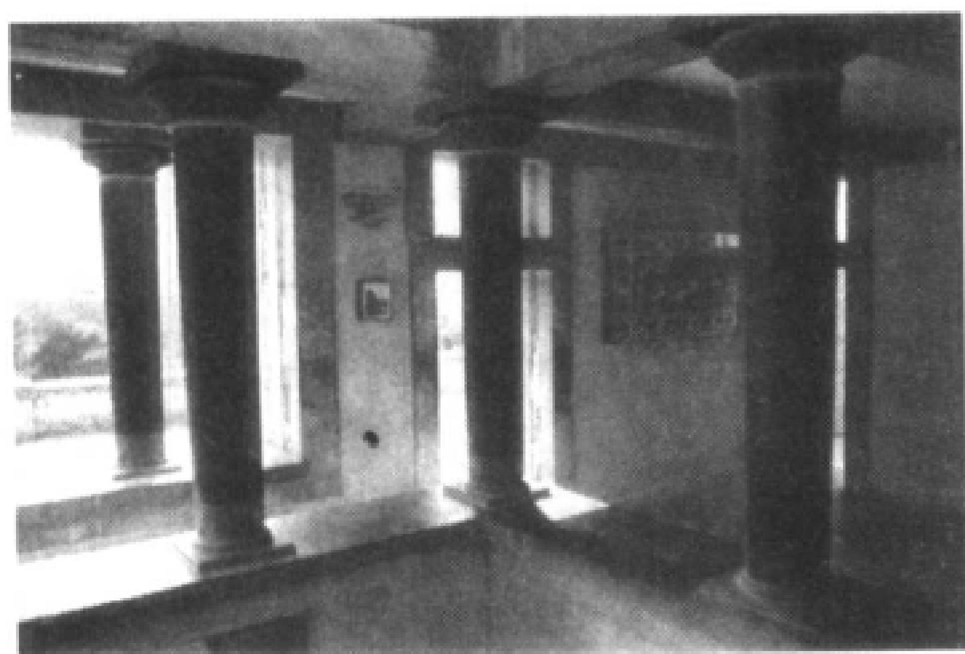
复原后的米诺斯王宫一角

关于米诺斯王宫的修建，有着一个古老的神话。相传，克里特岛上有一个强盛的奴隶制大国——米诺斯国。国王米诺斯自称是天神宙斯的儿子，他有一个王后叫帕西淮。帕西淮和公牛怪通奸，生下一个牛头人身的怪物。这个怪物只吃人，不吃人间食物。米诺斯国王对他毫无办法，只好下令让建筑师戴达罗斯修建了一座迷宫，迷宫的房间和门廊层层相接，只要进去就很难出来。这样，牛首人身的怪物便被关在迷宫里，每年由向米诺斯王国臣服的雅典城邦进献7对童男童女给怪物享



米诺斯王宫布局

用。后来，雅典王子提休斯要求自愿当作牺牲品，进入迷宫去杀死怪物。提休斯来到王宫后，与公主阿丽阿德一见钟情。提休斯怀揣公主赠送的一个线团和一柄魔剑进入迷宫，他把线头系在入口处，进入迷宫与怪物大战了360个回合，终于杀死了怪物，然后顺着线团成功地走出迷宫。



米诺斯王宫内房屋的设计与建造十分科学，既照顾到了夏天的通风，又考虑到了冬天的取暖。

这不过是一个传说，实际上米诺斯王宫的修建不过是深藏在米诺斯国王内心的一个秘密而已。米诺斯国王的残暴统治使他树立了很多敌人，为了保证自己的安全，他命建筑师戴达罗斯修建了任何人进入就会迷路的王宫，只有这样，自己住在宫中才会安全。

后来不知什么原因，米诺斯王宫突然神秘失踪。直到1900年，英国考古学家在克里特岛进行考古时才重新发现。

米诺斯王宫的发现和发掘，对研究古希腊文化具有重要的意义。

【迈锡尼城】

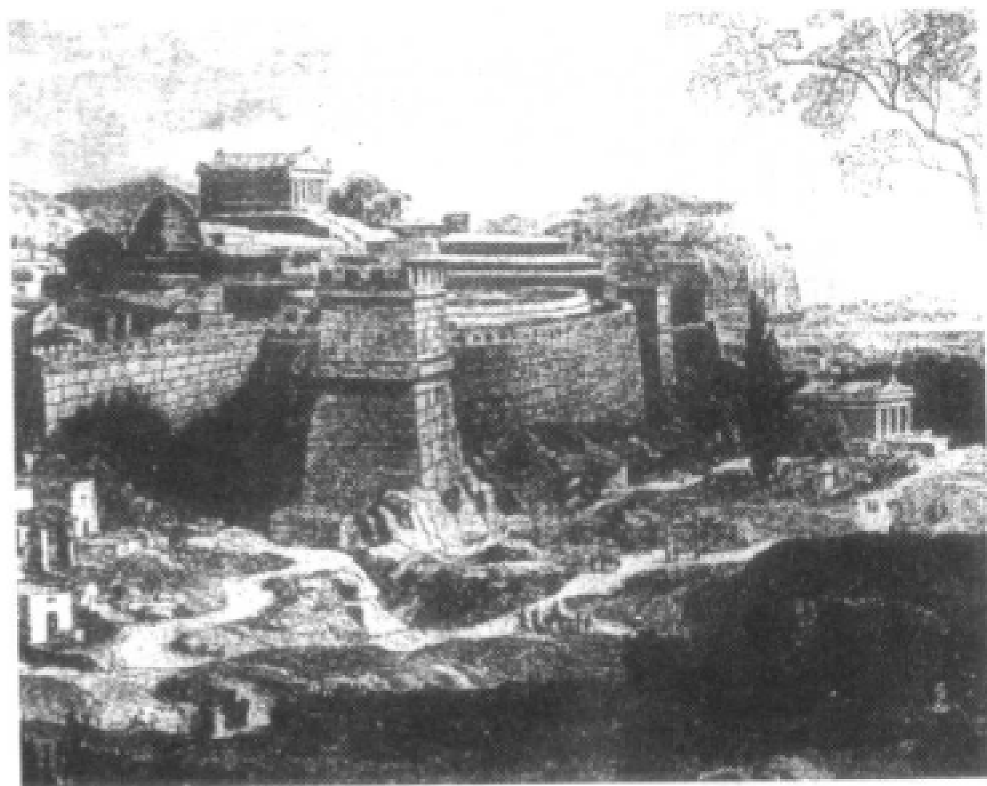
爱琴文化时期的第三个文明是希腊伯罗奔尼撒半岛上的迈锡尼城。公元前1500



迈锡尼城遗迹

年时这里形成了奴隶制城邦，前1450年左右迈锡尼为与克里特争夺爱琴海诸岛的控制权而发生战争，迈锡尼打败了克里特岛上的米诺斯王国，摧毁了克诺索斯王宫，确立了在爱琴海上的霸主地位，迅速繁荣起来。在借取克里特岛文明之火后加以改造，成为半岛上古代希腊文化的启明星。

迈锡尼城池建筑，吸收克诺索斯宫殿



迈锡尼城复原想象图

及城邦无城墙保护易被攻占的教训，特意用巨石建起了高大坚固的城墙。整个城池呈三角形，约1公里周长，建在一座山岗上。这座建于公元前14世纪的卫城，虽已被毁，但卫城城门至今尚存。

卫城城门两边立柱，是各3米高的一块长方形巨石，上边顶起一整块20吨重的卷拱盖面的巨石横梁，再上是一块三角形巨石板，上边有一对俯视全城的雄狮浮雕。由此浮雕之故，迈锡尼卫城城门被称作“狮子门”。



狮子门

迈锡尼的王宫建在山顶最高处，以示权威的至高无上。国王的陵墓建在山凹隐蔽处。著名的阿特鲁斯陵墓在甬道与存棺室之间有一个15米高的圆顶大厅，被后人称作“圆顶墓”。这个圆顶墓室是由几十块规整的方石块砌成，为西方拱顶形建筑立下典范。又由于陵墓里有大量金银贵重宝物做陪葬品，后人称此陵墓为“阿特鲁斯宝库”。

由于建筑的被毁，迈锡尼的壁画多数亦无存，从少量的壁画残迹看，是摹仿克里特克诺索斯宫的技法，据说有的就是克诺索斯宫廷画师的后代所绘，其形象特征、动态服饰都与克诺索斯宫殿壁画很近似。

迈锡尼文化及其美术繁盛了几个世纪。公元前12世纪，由于北方多利安人横扫伯罗奔尼撒半岛，迈锡尼城大部分被摧毁，美术及各类文明发展全部中断。

【奥林匹亚宙斯神庙】

奥林匹亚位于伯罗奔尼撒半岛中西部，这里在原始氏族社会之末便流传着许多神话传说，当地的亚该亚人崇拜地神克洛诺斯和女神赫拉。他们在公元前13世纪就已为赫拉女神修建了神庙，并经常举行祭典和竞技活动。公元前12世纪多利安人南下，逐渐形成以宙斯为最高神的体系，赫拉成了宙斯的妻子。荷马时期时常发生瘟疫，人们为了向神灵求救，便常举行以祭典宙斯为主的各式祭祀竞技赛会。这时已有了早期宙斯神庙。当时的祭神与体育比赛难以分开，竞技比赛是祭神活动的一种方式和活动内容之一。在斯巴达王和伊利斯王的倡导下，公元前776年正式举办了古代第一届奥林匹亚竞技会，并定为每四年举行一届。起始的竞技会比赛项目少、规模小，仅伯罗奔尼撒的城邦参加，后来发展成全希腊各城邦全部参加。参加的人多了，必须扩建有关设施，除建起竞技运动场、健身房、角斗学校、圣火坛、办公厅和赛馆等外，还扩建祭神活动场所的各式神庙，尤其公元前468—前456



奥林匹亚宙斯神庙（西立面复原图）（希腊）前5世纪

年重新建的宙斯神庙，是希腊最著名建筑之一。

建于公元前5世纪中叶的奥林匹亚宙斯神庙，是一座多利克柱式建筑，神庙长64米，宽28米，高20米，建在一个更宽大的高台之上，前后各6株多利克式圆柱，两侧各13株。前后（东西）石柱上方的三角形山墙上，各有一组高浮雕，是表现赛车和搏斗的场面。两侧13株圆柱间有12块间板浮雕，是歌颂英雄功勋的内容。这些浮雕把宙斯神庙装饰得既雄伟又精致。神庙内大厅正中，供奉一尊巨大的宙斯神像，是大雕刻家菲迪亚斯所作（后文单独介绍）。

奥林匹亚宙斯神庙使用千年之久，于公元5世纪被一次大地震彻底毁掉，至今不知其确切造型。

【阿耳忒弥斯神庙】

阿耳忒弥斯（Arttmis）在希腊神话中是宙斯与丽达的女儿，是狩猎、贞洁和生育女神，她手持弓箭，能置女人于死地。她的兄弟阿波罗也手持弓箭，能制服一切男性。阿波罗被希腊人崇为太阳神，阿耳忒弥斯便被崇为月神。在小亚细亚西岸人的传说中，她与当地的丰收女神结合，成为地母神，受到农人的崇信。

位于小亚细亚西海岸的以弗所，是希腊爱奥尼亚人的移民区，当地居民特别崇拜阿耳忒弥斯女神，便于公元前6世纪中叶起，用了120年的时间建起了一座占地5812平方米的大神庙，它比希腊最著名的帕台农神庙还大三倍。这座神庙也被希腊人列为“世界七大奇观”之一。

阿耳忒弥斯神庙的奇观之处，一是建筑的庞大，二是冲天的柱林。这座拥有爱奥尼亚柱式的神庙在希腊七类柱廊式建筑中属于双层围柱式柱廊建筑，里外双层，共有130余根圆柱，这是古希腊建筑中绝无仅有的。这座宏大的神庙整体结构匀称，柱间距离较大，每根细长的柱身均有24道凹槽，下有柱础，上方两对大涡卷纹构成的爱奥尼亚式柱头，远观神庙很是挺秀轻巧、美观大方。

公元前356年，该神庙毁于一场大火，后来在古希腊著名建筑家狄诺克底斯主持下重新建成。重建的阿耳忒弥斯神庙在原来基础上加建了前殿、外殿和宝库，还建了一条通到屋顶的扶梯，使之更复杂美观，加上那仍然挺立的百余株圆柱，把神庙装点得秀气高雅、闪光耀眼。

这座奇观式神庙于公元262年被哥特人所摧毁。



阿耳忒弥斯神庙（复原图）
（希腊）前5世纪

【雅典卫城】

雅典卫城素来是人们向往的神话圣地，那里是艺术的源泉、智慧的发源地、心灵的归宿、众神的乐园。

雅典卫城建在一块高地上，虽然高地海拔仅152米，但东面、南面和北面都是悬崖绝壁，地形十分险峻。

这块高地在公元前1500年，是王宫所在地，四周筑有坚固的城墙。雅典卫城于公元前800年开始形成，当时，神庙等



雅典卫城

祭祀建筑物筑在高地上，而城市则逐渐于高地下形成。

雅典卫城曾在希波战争中被波斯人破坏，公元前5世纪后期，人们在希波战争结束之后，修筑了一条长6.5千米的“长墙”，它将雅典与比雷埃夫斯港连接起来。此外，还重建了卫城内的神庙。公元前4世纪以后，雅典人在山下建起了一整套体现雅典人民智慧和才干的建筑物，如会堂、竞技场、大柱廊、扩建的狄奥尼索斯露天剧场，这些都是世界文明的宝贵财富。

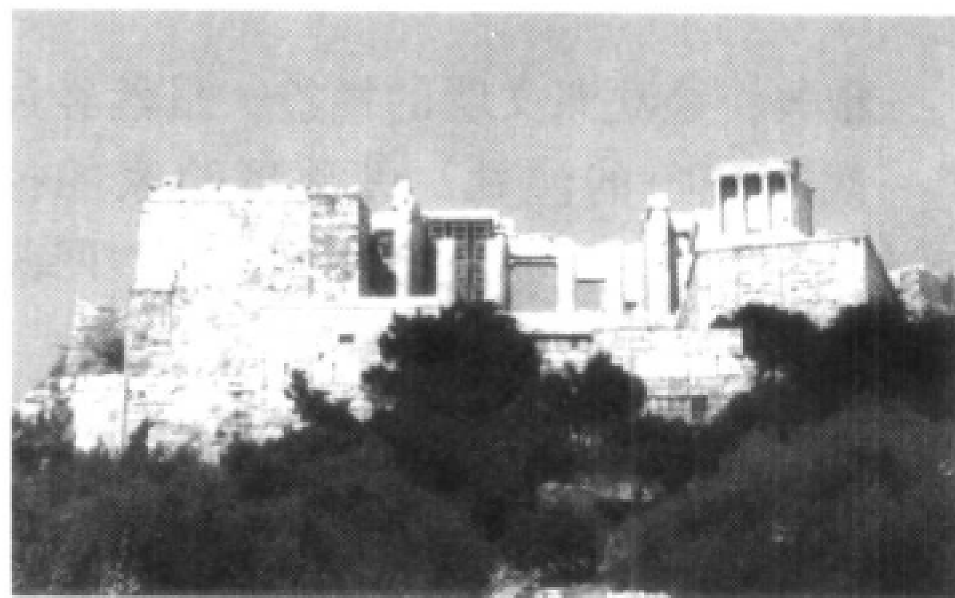
雅典卫城有一座正高18米、侧高13米的山门，山门的左侧是一座收藏精美绘画的画廊，山门右前方是雅典娜女神庙。雅典娜神庙，顾名思义，是祭奉雅典娜女神的神庙，“雅典”之名也源于此。雅典娜女神庙的建筑材料全是蓬泰利克大理石，其产地就在雅典附近。神庙有18英尺长，12英尺宽，庙内由一个约呈方形的内殿和一个爱奥尼亚式门厅组成。雅典娜女神神像高达12米，全身以黄金和象牙作为装饰。



位于雅典卫城山门右侧的雅典娜胜利女神庙

帕特农神庙是雅典卫城最著名的建筑，它代表了古希腊建筑艺术的最高成就，因此又有“神庙中的神庙”之称。神庙的基座长69.5米，宽30.88米，建筑材料为石灰岩，神庙有23根圆柱，高18.5米。

雅典卫城建筑中爱奥尼亚样式的典型建筑是厄瑞克特翁神庙，它以高低不平的高地为基石。神庙中的六个女神像柱是最美的部分。雅典娜、赫菲斯托斯、波塞冬等希腊诸神都是这个神庙的供奉之神。



雅典卫城山门

雅典城的由来，源于一个神话。传说，雅典娜是主神宙斯和智慧女神墨提斯的女儿。当时有一个预言：宙斯的第一个妻子生的孩子将要比宙斯强大，并会把他杀掉。宙斯害怕自己的孩子会夺走自己的王位，于是便残忍地把妻子吞入腹中。吞下墨提斯不久，宙斯便感到头部剧痛。为了缓解剧烈的疼痛，宙斯命火神劈开自己的脑袋。奇迹出现了，一个女孩从宙斯的头颅中腾空跃出，她戴着头盔，穿着铠甲，高呼：“胜利万岁！”这女孩就是雅典娜。后来，雅典娜与海神波塞冬争夺雅典城的保护权，最终雅典娜取得了胜利，雅典人民为了表示对这位保护神的尊重就用

她的名字为城市命名。

公元前5世纪时，雅典处于高度发展的奴隶制民主时期，雅典卫城成为当时国家的政治、宗教、经济中心。公元前480年，波斯入侵雅典，卫城惨遭洗劫。后来，雅典各城邦联合起来，打败了入侵的波斯人。卫城从此成为国家的象征，每逢重大的节日，人们都在这儿庆祝。

希腊是世界四大文明古国之一，古希腊文化是西方文明的摇篮，雅典卫城则是古希腊文化的摇篮中心。1987年，联合国教科文组织将雅典卫城作为文化遗产，列入《世界遗产名录》。

【帕特农神庙】

雅典，是欧洲文明的摇篮，虽然经过了一次次战争的洗礼，无数冒险家的掠夺，但是卫城留下的断壁残垣，依然回荡着古希腊的神话强音。

雅典卫城是远古御敌的城堡，帕特农神庙是它的主建筑。帕特农的意思是“处女宫”，是供奉雅典娜的神庙。神庙建于



帕特农神庙

全城的最高处，主体长69.5米，宽30.9米，外部由46根高10.4米、直径1.9米的洁白大理石柱围成一个长方形回廊。回廊里面有两个主殿，以37根圆柱顶托而成，天棚以彩饰木板装制，前殿安置着雅典娜女神像，后殿存放着国家财宝和档案。殿堂外檐壁有长达160米的浮雕饰带，92块连柱镶板各有一幅浮雕故事图。帕特农神庙代表了希腊古典建筑艺术的最高成就，外形雄伟壮观，内部雕饰精美，代表了古希腊建筑艺术的最高成就，因此又有“神庙中的神庙”之称。



雅典城的保护神——雅典娜

据记载，帕特农神庙内供奉的雅典娜女神高12米，全像以木料作底胎，用黄金、象牙雕刻表面。女神戎装站立，身穿黄金长袍，头戴花冠战盔，身前挂着护胸，左手持着长矛和盾牌，右手托着胜利女神的小雕像，面部神情冷峻而又优雅自然，被后世美学家称为“高贵的单纯与静穆的伟大”。

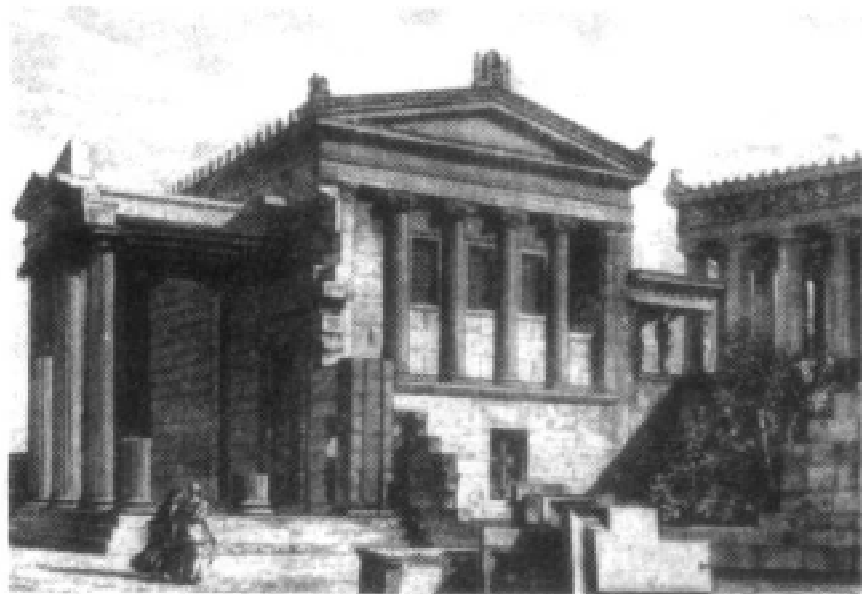
传说在雅典建城之初，雅典娜和海神波塞冬都争当城邦的保护神。众神公断，谁能给人类一件有用的东西，城市就由谁保护。因此，两神开始斗起法来。波塞冬拿出三叉戟，往地下一戳，顿时一股海水从地下喷涌出来，大地浊浪，很是吓人。而雅典娜却不慌不忙，拿出长矛在地上划了一下，撒上一把种子，转眼间海水退去，地上长出一片绿色的橄榄林。最后，众神裁决：橄榄树带来的是和平，雅典娜

应该得到这座城市。于是就将这座城市命名为“雅典”。

其实神话归神话，雅典还是希腊人用双手建立起来的，尽管它跟随希腊经历了2000多年的沧亡史，帕特农神庙和卫城也遭到了不同程度的破坏。但是，帕特农神庙废墟仍然是一个大宝库，1987年，被列入《世界遗产名录》。

【厄瑞克忒翁神庙】

是帕台农神庙以北，与之并列的一个



厄瑞克忒翁神庙（公元前421～前406）

中小型建筑，它复杂别致，构思巧妙。厄瑞克忒翁（Erechtheion）是智慧女神雅典娜的儿子，被认为是希腊人的真正始祖。作为儿子，必然在妈妈身旁，而且理应小一点，所以厄瑞克忒翁神庙比帕台农神庙



厄瑞克忒翁神庙的西面

小，且在其旁边同一方向。该神庙将不同造型的三个小神殿、两个门廊和一组女像柱设计组合成一个小型建筑整体，突破了神庙的传统对称格局，形成了不对称复合



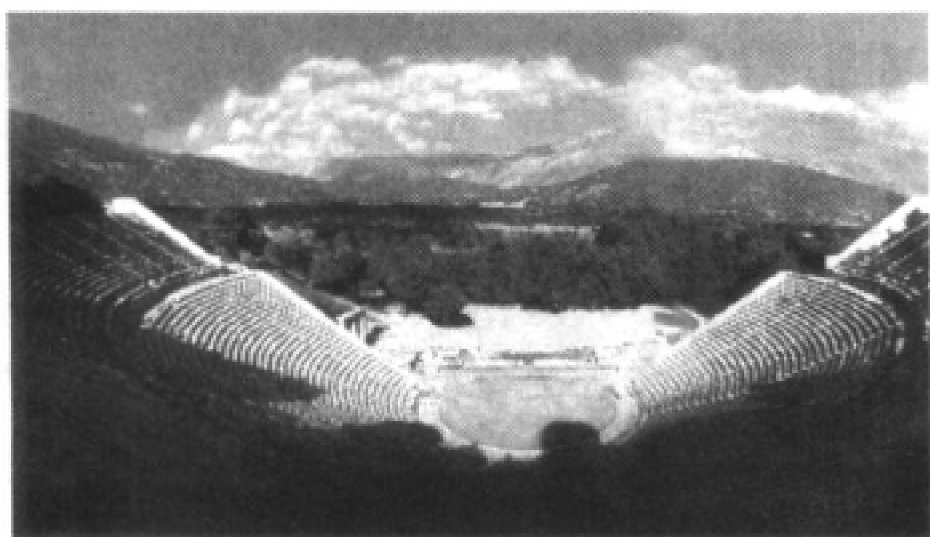
雕刻精美构思巧妙的女像柱

体。神庙正前柱廊和右侧柱廊均是爱奥尼亚式圆柱构成，左翼墙面前半部，为了克服单调感，建起一个由六个女神立像做柱的柱廊，给人以实中有虚、玲珑剔透、轻巧秀丽之感，与毗邻雄伟气派的帕台农神庙相呼应，加之山门及尼凯小庙，使雅典卫城奏出一曲感人肺腑的建筑艺术交响乐。

【埃皮达鲁斯圆形剧场】

正如现代城市都有露天剧院、电影院一样，古代希腊每个大小城邦都有露天剧场，且多依山而建成圆形。一般圆形剧场分三个部分：1. 马蹄形观众席，多建在小山坡上，逐级登高，宜于观众看演出。2. 圆形演出池，又称歌坛或舞池，在下方马蹄形观众席的正中。3. 道具化装房，在圆形演出池之后，面对观众席，一般多伸出一块高台。后来，与道具化装房相连的高台由于既方便演员出场，又方便观众观看，便越伸越大，而圆形演出池越缩越小，改成伴奏的乐池。

古典时期的希腊露天剧场很多，保存至今的也有不少，最著名最大的是位于伯罗奔尼撒半岛东北角的埃皮达鲁斯城（Epidaurus）圆形剧场。剧场直径113米，观众席52排，可容纳近两万观众。下方圆形演出池直径20米，演出池后有一高



埃皮达鲁斯圆形剧场 （希腊）前5世纪

起的小舞台，与二层道具化装房相连。化装房前方装饰着爱奥尼亚式壁柱。

以埃皮达鲁斯圆形剧场为代表的古代希腊露天剧场，把人类生活的欢快情怀与大自然的美丽景色融为一体，是人们劳动之余尽情享乐的理想之地，是建筑家为戏剧家施展才华提供的理想场所。

【毛索洛斯陵墓】

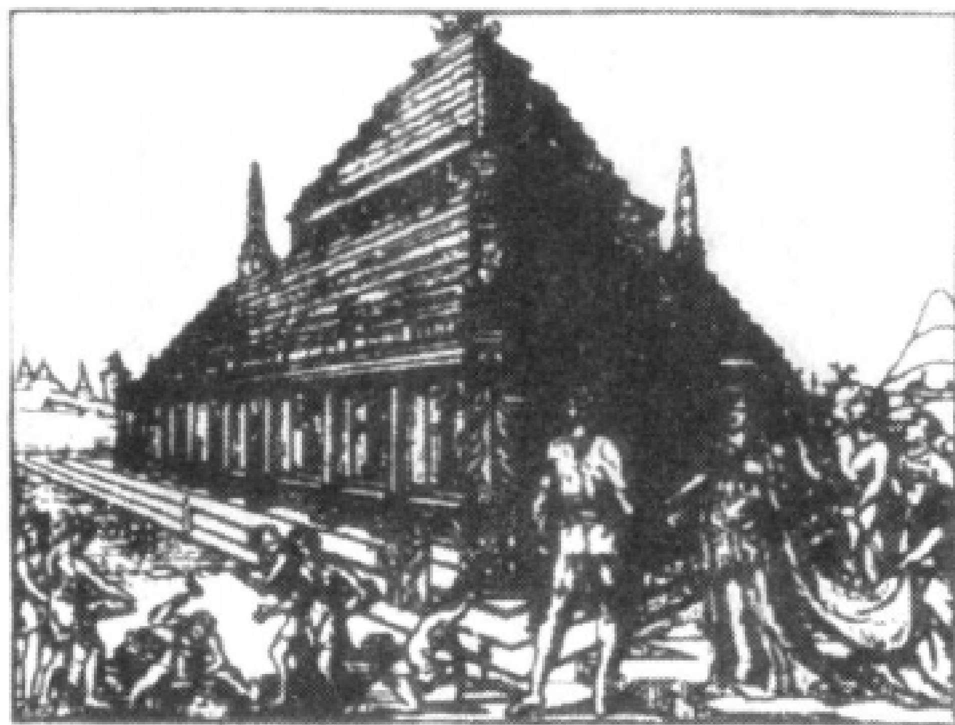
位于小亚细亚的希腊移民城邦国家——卡里亚王国，国王毛索洛斯于公元前4世纪中叶，在都城哈利卡纳索斯（今博德鲁姆）为自己建造的一座庞大而豪华的陵墓。

陵墓建在一座山顶，15米高的底座由巨石砌成。陵墓长30米，宽24米，由36根11.25米高的爱奥尼亚式圆柱围绕四周。由于陵墓现已荡然无存，造型说法不一，有说是圆柱，内部为方形陵堂，再上是尖顶；有说是由24道台阶逐级缩减，构成梯形金字塔造型。不论哪种，共同点是顶部有一小台座，上立毛索洛斯国王夫妇雕像。

毛索洛斯陵墓周长108米，总高40米，比现代10层办公大楼还高。陵墓被列入当时的“世界七大奇观”之一，除因它的庞大规模，还因为它是一座希腊雕刻的露天展览馆，特聘请斯柯帕斯等四位希腊雕刻家分工创作了许多圆雕人物和动物以及彩色浮雕，使这座陵墓外观近似一座华丽的宫殿。

陵墓最上端是毛索洛斯国王夫妇雕像。作为陵墓的主雕，国王夫妇容貌端庄，头发后披，立于驷马战车之上，服装衣纹随人体动态而变化，轻盈而有透明感。底座彩带浮雕中最优秀的画面是希腊人与亚马逊人之战，人物动势大，表情丰富，构图充实，据传是大雕刻家斯柯帕斯的作品。

毛索洛斯陵墓保存千余年，7世纪毁于地震，又彻底埋于地下千余年，19世纪后才发现并开始挖掘清理。



毛索洛斯陵墓（想像复原图）
（希腊）前5世纪

【亚历山大城——法罗斯灯塔】

亚历山大城虽然由亚历山大大帝发起兴建，但他在世的几年工程进展不大，他去世后埃及建起了托勒密王朝，以亚历山大城为首都，托勒密一世大兴土木，请著名希腊建筑家迪诺克拉蒂斯作为该城的总设计师，到托勒密二世时基本建成。全城分五个区，王城区占全城三分之一，王宫及其花园当然是工程量最大、最豪华的。整个城市除住宅外，还包括了动物园、博物馆、图书馆、王族陵墓等，其中亚历山大城图书馆藏书曾经达50万册，成为地

中海最大的图书馆，使亚历山大城由此而成为希腊化国家及地中海沿岸国家的文化中心。



法罗斯灯塔（想像图）
（希腊）前3世纪

从大陆城区到法罗斯岛，修建了一条长1200米的跨海大堤，堤上修建了宽平的道路，在法罗斯岛东北角海港入口处，建起一座高大的灯塔——法罗斯灯塔。因14世纪被毁而无法知其造型，仅从经典文献、古钱币及镶嵌图案上大致推断灯塔的有关情况：这座巨型灯塔建筑有三层塔身，114米高，外加塔顶及顶上之铜像，总计135米高。据传，60公里以外的船只便可以望见灯塔长年不熄的火焰。这座灯塔的设计师是希腊建筑家索斯特拉图斯。全塔由石灰岩建成，檐壁及入口大厅均以大理石及青铜做装饰。由于这座灯塔的雄伟壮观，被当时誉为“世界七大奇观”之一。

公元642年，阿拉伯—伊斯兰大军征服埃及，灯塔停止了照明，14世纪被彻底毁掉。

地中海沿岸许多港口的灯塔以“亚历山大灯塔”命名，造型也仿效亚历山大城之法罗斯灯塔。这座灯塔的半圆形顶盖，常被人认为是伊斯兰清真寺的原型。

【宙斯祭坛（帕加马）】

公元前2世纪初希腊化时期的建筑，是希腊古代建筑艺术典范之一。位于今土耳其西部沿海，是当时帕加马王国的欧迈尼斯二世为颂扬对高卢人的胜利于前180年前后建造，因其规模宏大和艺术水平之高而被称为古代七大奇迹之一。祭坛为一座U字形建筑，东西长34.2米，南北长36.44米，周围上层是爱奥尼亚式的柱廊，柱廊下为高约6米的台座。台座上部刻有1条巨大的高浮雕壁带，全长约120米，高2.3米，由宽度1米左右的雕刻石板连接而成。浮雕带的内容是表现希腊众神与巨人的战斗，象征帕加马对高卢人的胜利，充满了动势突出的形象和激烈紧张的气氛。保存下来较完整的片断如宙斯击倒3个巨人和雅典娜揪住1个巨人的头发等，都表现了神的巨大威力和被打败的巨人的痛苦挣扎。人物多数已没有面部，但强壮有力的身姿、错综多变的动作和飞扬飘拂的衣纹却刻画得极其真实洗练，是堪与古典时期希腊雕刻媲美的杰作。大浮雕带的作者没有确实的记载，但可以肯定的是出自当时希腊最杰出的雕刻家之手。整个祭坛建筑早已坍毁在地下沉埋多年。1878～



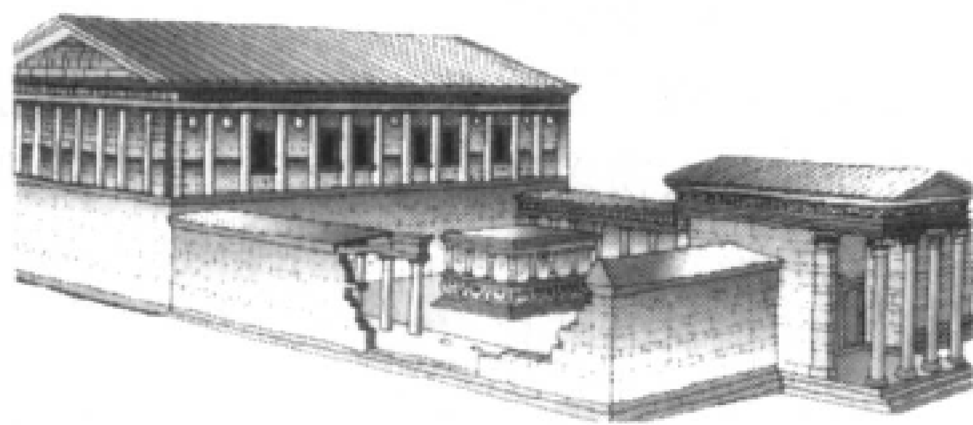
宙斯祭坛（复原模型）（希腊）前2世纪

1886年由德国考古学者进行了发掘，出土的石雕后被运往柏林，经复原后建立了专门的陈列馆供世人观赏。

【米利都城——议事厅】

在小亚细亚西海岸的瑟凯附近，有一座三千年的古老城市——米利都，是当年大希腊的一个著名小城邦，出过不少文化名人，曾多次遭受战争的破坏。到公元前4世纪以后开始重建时，新的规划方案不再如希腊传统那样以卫城为中心了，而是以广场为中心，周围建起议事厅、神庙、剧院、商店等，再远是大片民宅。整个城市道路采用方格网状。

议事厅是米利都城最具雄姿的大建筑，相当于现在的政府大楼或议会大厦。米利都议事厅是当时元老们（相当于现在的国会议员或人大代表）开会、商讨国家大事的地方。里边的座位仿露天剧场，呈半圆形，由内向外逐级升高，可容1200

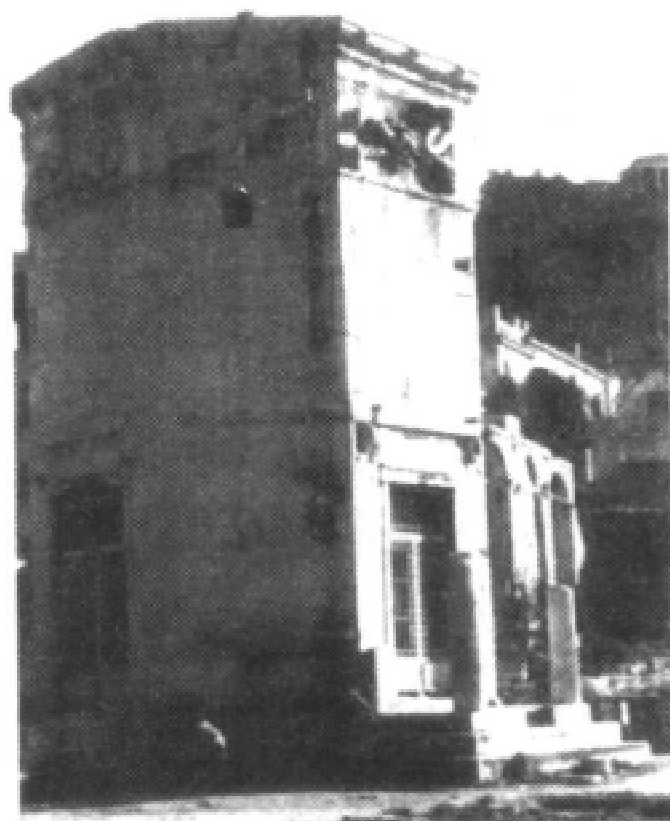


议事厅（复原图）

人就坐。窗户在墙面高处，使厅内明亮而又封闭，窗间是多利克壁柱，议事厅内有爱奥尼亚式圆柱支顶，给人以宽畅华丽而充实安静之感。

【雅典风塔】

位于雅典广场中心，基座为三层阶梯，风塔本身为八角形，总高12米，塔尖是一灵敏度极高的风标，能随风而转动，因风力大小而转动快慢，风标是一风神造型。风塔檐下墙壁是有关风神飞行的浮雕饰带。这座风塔建于希腊化晚期的公



雅典风塔 （希腊）前1世纪

元前48年，距罗马兼并希腊不到二十年时间（公元前30年）。雅典风塔的式样及规模，远不及几百年前的繁荣时代，仅可作为古代希腊建筑艺术的尾声纪念物。

【庞贝古城】

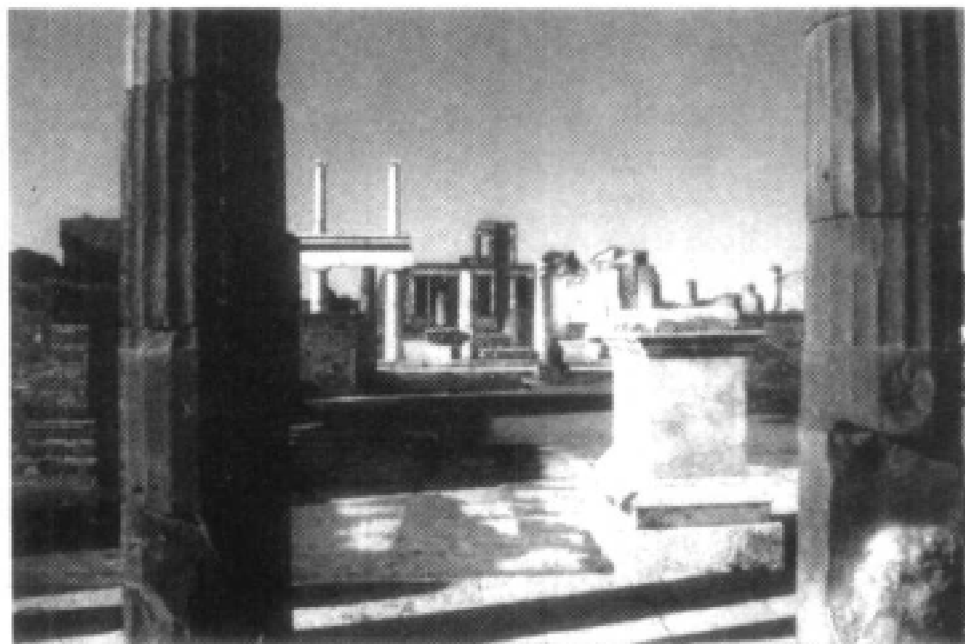
庞贝古城位于维苏威火山脚下，始建于公元前8世纪，现在属于那不勒斯市的一部分。在罗马与迦太基进行的第二次布匿战争之后，庞贝归属于罗马帝国，成为古罗马的一个自治市。由于这儿风景秀丽，古罗马的许多上层人物都在这儿建有别墅。所以在当时，庞贝城是一个富裕、发达的旅游度假城市。

大约2000多年前的庞贝古城，规划得非常合理，像棋盘一样井然有序。城内



庞贝古城俯瞰图

有4条大街，都用石板铺设，交叉成“井”字形，将全城分为9个区。城的东南方是椭圆形的角斗场，大约建于公元前70年，比古罗马的角斗场还早40多年。角斗场四周有观众席，可容纳5000多人同时观看。在角斗场的旁边还有一座正方形的体育馆，馆内有圆柱长廊。



庞贝城复原一角

在城西南方向，是庞贝城的中心广场，广场的三面围着一圈高约10米的柱廊。中心广场的北面是太阳神庙和女神庙，南侧是政府机构、法庭，东面是工商业者联合会和市场。这儿是庞贝城的政治、经济、文化、宗教中心。

距庞贝城东南方23千米处有座世界上最活跃的火山——维苏威火山。据古罗马散文作家小普林尼的记载，公元79年8月24日上午，他的叔叔大普林尼将军正率领舰队在那不勒斯海湾巡视。午餐之后，老将军正准备在船上的书房中写作，忽然他的妹妹跑过来对他说：“快看，东北方向飘来一片片很大的黑云，这是怎么回事?”大普林尼登上甲板，也暗自纳闷，阳光灿烂，为什么维苏威火山上空会有怪云呢。这时，维苏威的居民来报：“维苏威火山爆发了。”于是，老将军下令全部战舰回城全力抢救庞贝城的居民。等他们接近海岸线时，山顶上已喷涌下大量的岩浆和泥石，海滨上挤满了逃命的人们，但由于港口有火山喷发物阻塞，舰队很难靠岸。25日上午，由于火山的长时间喷发，军舰也不再是一个逃生之地。最后，大普林尼也被活活地埋在了火山灰下面。26日，天空中的黑云散尽，人们惊奇地发现，庞贝城消失了。

1763年，在维苏威火山南侧的农田里，有人发现了一块刻有“庞贝”字样的男子大理石雕像，根据小普林尼的书信记载，人们推测此处便是失踪了的庞贝古城的所在地。在古城的发掘过程中，发现了很多珍贵的文物资料，而且城内的市街保存完整，向我们展示了当时的风俗人情。到现在为止，在当地政府和考古专家的努力下，庞贝城的75%以上已经重现当年的风貌。

【加尔水道桥】

架设在法国加尔河上，因通往尼姆城，又称“尼姆桥”，有的合称“加尔·尼姆桥”。此桥全长40公里，现仅存河上270米一段，最高处49米，计有三层，全为拱券形桥洞。第一层桥面很宽，是人行车马桥，第二层托着第三层，第三层是全



加尔水道桥　（罗马）前1世纪

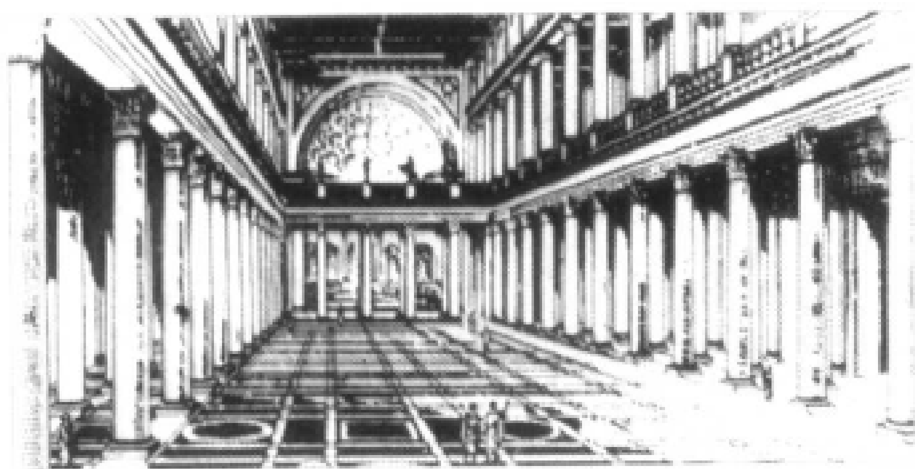
封闭凹槽水道桥。这座水道桥宏伟壮观、结构匀称，那大小系列拱券式桥洞连成一体，如一位美女横卧加尔河上，为世人提供着无声的乐曲和悦目的身姿。

在西班牙、北非等当年罗马帝国各行省属地，也留有一些同类造型的水道桥遗存。

【图拉真广场】

是罗马所有广场中最宏大、最有代表性的广场，建于图拉真皇帝在位的公元2世纪初，建筑面积达一万多平方米，广场正中是图拉真青铜骑马像，两侧为半圆形敞廊，广场前立有凯旋门做入口，后有长方形会堂做出口，再后是一小院，小院内立有图拉真纪念柱，小院之后又是一个围廊式小广场，小广场正中是图拉真纪念堂，实质是一种与希腊神庙无异的庙宇，可见当时罗马人对图拉真皇帝尊崇到了何等地步。

在建造图拉真广场之前，为帝国的第一代皇帝——奥古斯都·屋大维设计建造的“奥古斯都广场”也十分可观。



图拉真会堂复原图

【图拉真纪功柱】

罗马帝国时代的建筑。位于今意大利首都罗马。罗马皇帝图拉真（公元98～117年在位）为炫耀对达吉亚人（居住于黑海西岸）的征服而建图拉真广场（112～117），在广场的图书馆天井中树立图拉真纪念柱。柱为大理石，连底座总高43米。柱身底径3.7米，高29.47米，围绕着23匝浮雕饰带。饰带总长200米，下部饰带宽0.89米，上部宽1.25米，以校正视差。上面刻有2000多个人物，图拉真形象出现200多次。浮雕表现了出征、攻城、战斗、押俘等场景，描写了从罗马到达吉亚地区的城市和风物，穿插了一些神话象征性形象，最底下的半身老人代表多瑙河，造型手法写实。



图拉真纪功柱

方形柱基为图拉真的墓室，柱顶原有镀金的鹫像，图拉真死后改为他的立像，中世纪又改成圣彼得像。

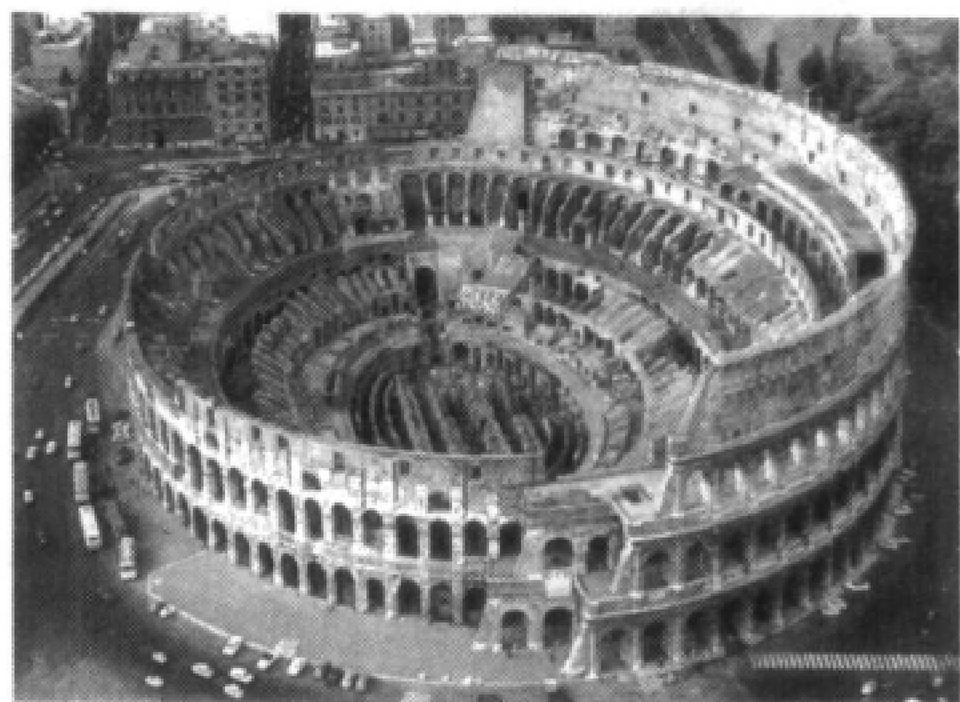
【古罗马角斗场】

中世纪的基督《颂书》中朝圣者感叹道：“只要角斗场屹立着，罗马就屹立着；大角斗场倒塌了，罗马就倒塌了；一旦罗马倒下了，世界也就不复存在了。”

“永恒之都”罗马自古是浪漫和激情的代名词，古罗马建筑的每一块砖瓦都洋溢着欢纵和豪华、激情、才智、喧嚣、胜利，而古罗马大角斗场便是这一切上演的舞台。

大角斗场位于罗马的东南方向，又称为古罗马大斗兽场。它是一个巍峨壮观的圆形建筑物，形状类似现在的体育场，有人曾评价它为“现代体育场的样板”。从

空中俯瞰，大角斗场如同一个巨大的圆形深盘，内环有圆形的阶梯式看台，外层环有层楼，中央平地是运动场。这个庞大的建筑占地 2 万平方米，最长直径达 188



古罗马角斗场

米，围墙高达 57 米。环绕在四周的看台可容纳 5 万多观众同时观看，级级上升的座位分为平民、贵族、元首等不同等级。看台的墙壁采用多重拱廊，这样天然形成多个出口，5 万名观众可以在 3 分钟内同时退场。

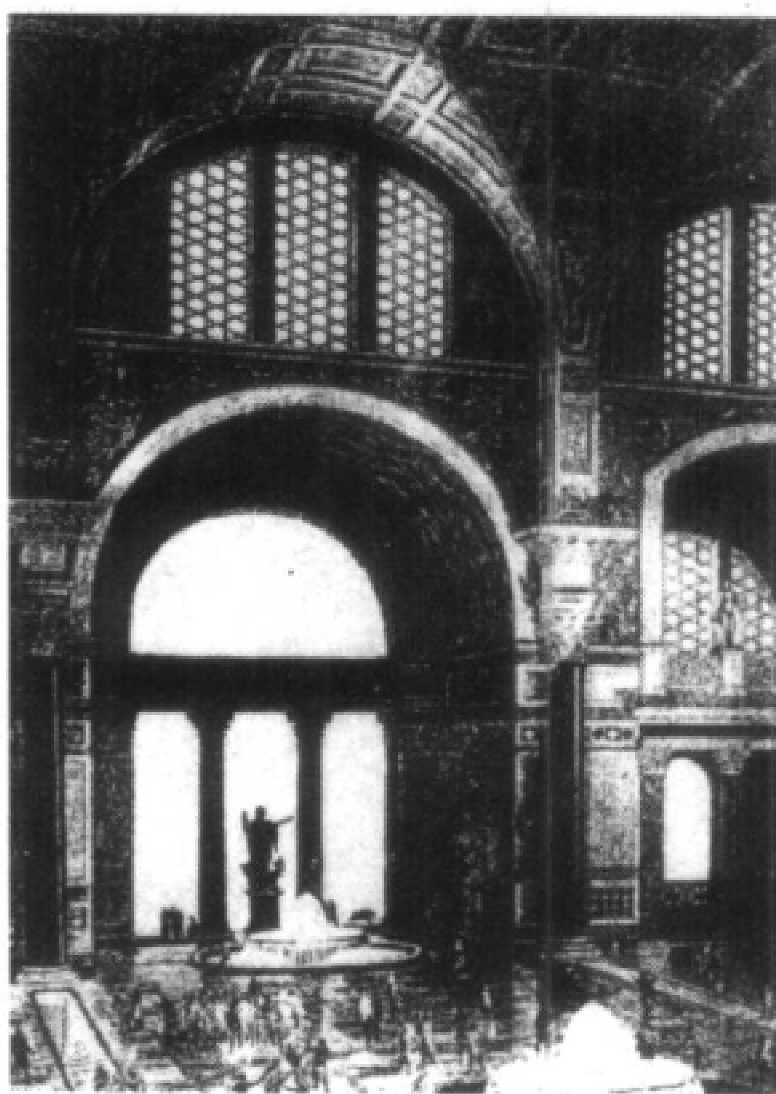
公元 70 年，古罗马蒂托皇帝下令修建罗马角斗场，他征集了 10 万奴隶和战俘日夜奋战约 10 年，于公元 80 年完工。古罗马大角斗场自建成之日，人兽便在这里进行生死搏斗，奴隶主贵族则在看台上观看这些血淋淋的场面。蒂托皇帝为刚刚修好的大角斗场举行了大的开幕式，他下令举行一百天的斗兽庆祝活动。角斗场上彩旗飘飘，五颜六色的标语贴满角斗场内外。观众席上人们根据不同的等级分别坐在属于自己的位置上，最下面的中央看台上是皇帝及侍从、元老等的宴席。随着乐声响起，角斗士列队走过观礼台，他们高声呼喊着：“濒死者向您致敬！”只见蒂托皇帝把手中的白旗一挥，角斗开始了。据说在那场“百日竞技”中，2000 多名角斗士倒毙在血泊中，9000 多头猛兽被杀死。

在角斗中，幸免一死的角斗士被皇帝封为英雄，不但能得到大量的金银珠宝，而且还能被解除奴隶或战俘的身份，获得自由。今天从这斑驳的建筑遗址中，我们似乎还能听到 2000 多年前奴隶们丧生前的惨叫声。

古罗马大角斗场在罗马的建筑史上具有十分重要的地位，它的气势宏伟构成了人们对罗马式建筑最基本的印象。它反映了古罗马人对热闹乃至野蛮的活动的热衷，也反映了古罗马奢侈和糜烂的生活风气。1980 年，被列入《世界遗产名录》。

【卡拉卡拉浴场】

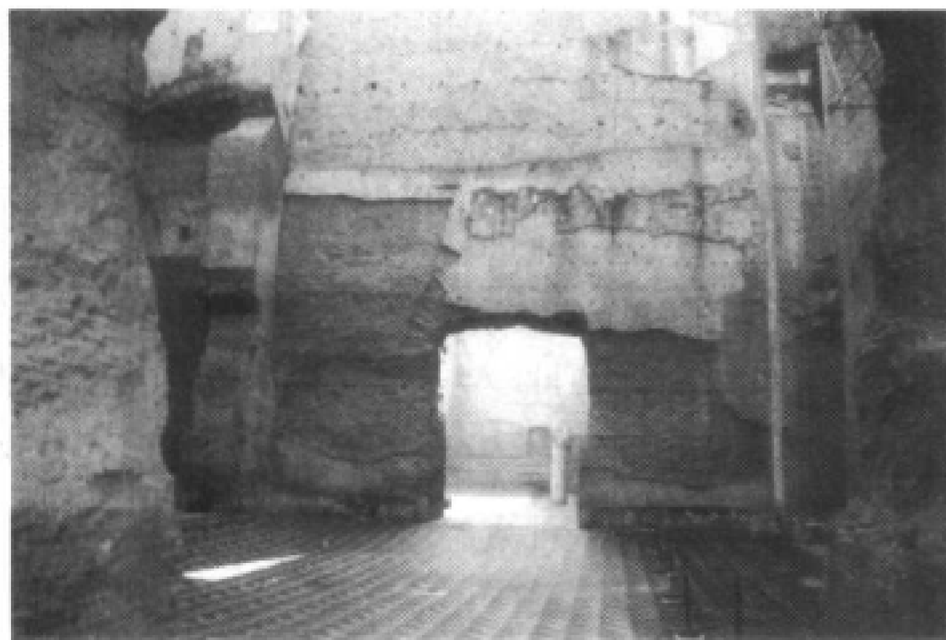
位于罗马城南部的卡拉卡拉大浴场（211～217 年）是当时罗马城内规模最大的一座浴场。它的建筑结构严格对称，且大量运用拱券技术。浴场长宽各 330 米，



浴场内

主建筑长 220 米，宽 114 米，纵轴线上排列有水温不同的 3 个浴室，两侧依次为更衣室、净身池、发汗室、按摩室、涂油室等，可同时容纳 1600 人洗浴健身。

卡拉卡拉大浴场热水浴大厅的跨度达到了 34 米，这是古罗马人拱券技术结构的一个了不起的成就。其室内装饰也十分华丽奢侈，地面全部镶嵌着马赛克，连柱子都是大理石的。



浴场遗迹

【提图斯凯旋门】

并不是城门，而是单独建立、横跨在道路上的建筑。提图斯凯旋门是罗马帝国时期弗拉维王朝的第二代皇帝提图斯修筑的。即位之前，他成功地镇压了犹太人的



提图斯凯旋门

反抗，为了纪念这次胜利，他于 81 年建筑了这座凯旋门。这座凯旋门的台基与女儿墙都比其他的凯旋门高，给人一种稳



图拉真凯旋门（114 ~ 120 年）

重、庄严、威武、雄壮的感觉。整座建筑物用混凝土浇注而成，用大理石贴面。檐壁上雕刻了提图斯凯旋回来向神灵献祭的情形。尤其引人注意的是一块刻画提图斯的军队的浮雕。浮雕上兴高采烈的军人整



君士坦丁凯旋门（315 年）

齐地走在象征着罗马的凯旋门前，他们手里正抬着从耶鲁撒冷神庙里缴获的重要战利品：黄金圣案、烛台和银喇叭。浮雕布局和造型运用虚实相间的手法，创造出真实的空间感，人物的动势展现出罗马军队宏伟的气势。

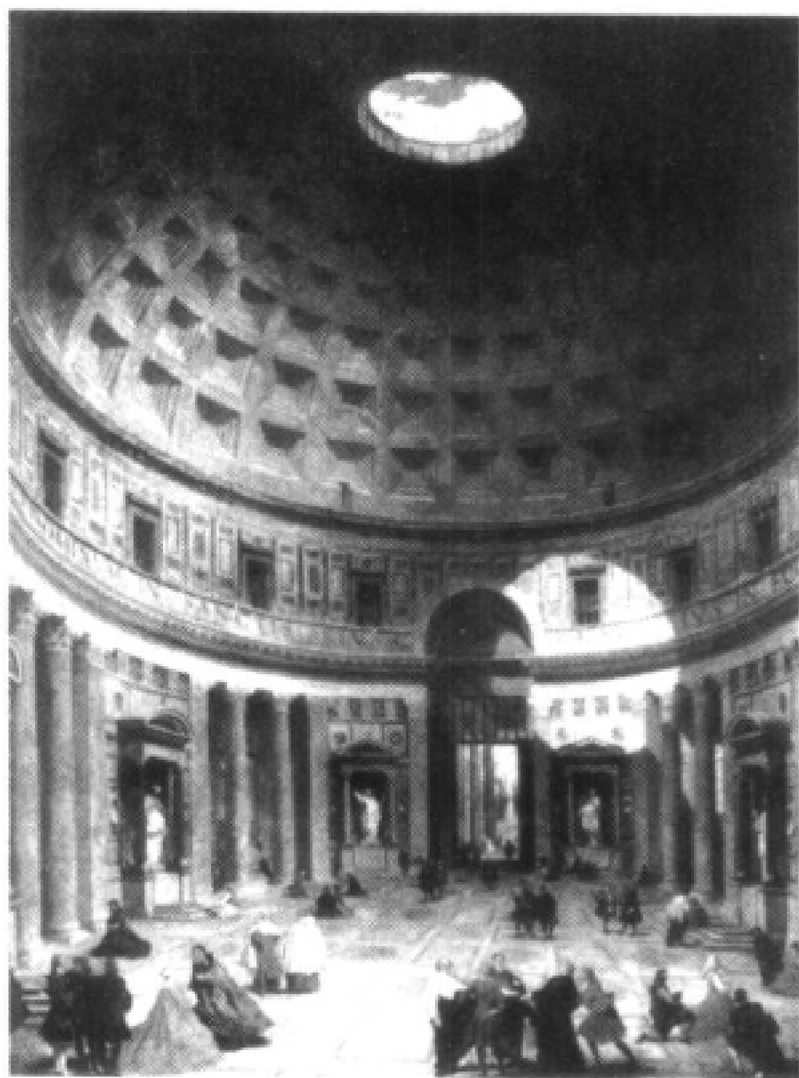
【罗马万神庙】

公元前 27 年初建时是希腊式长方形



罗马万神庙

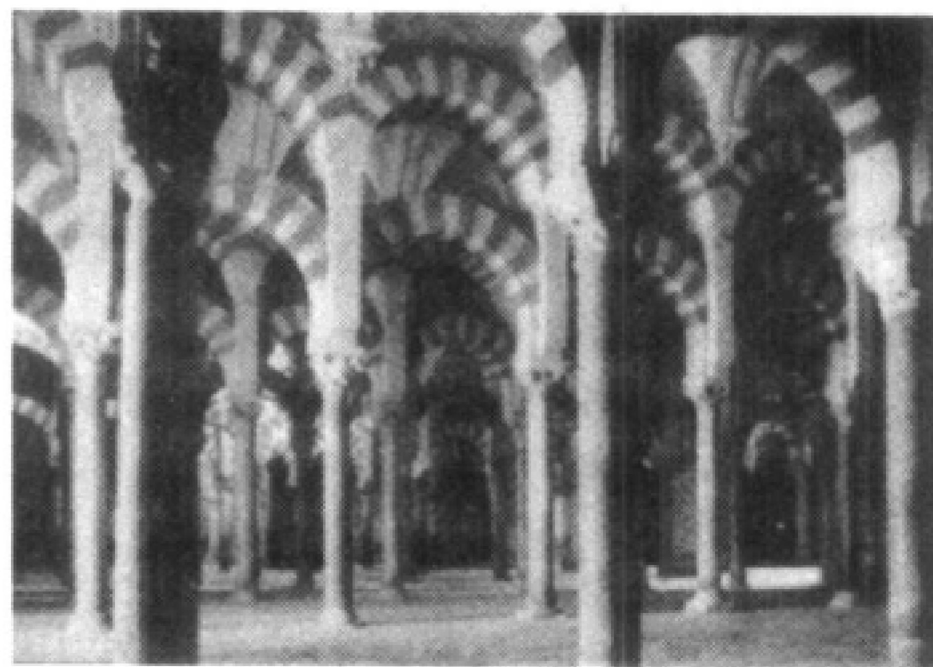
神庙，遭雷击毁坏后，于公元128年重建成今日尚存的圆形拱顶，成为罗马风格神庙建筑的典型。该神庙是个内部有巨大空间的建筑，它的高度与直径均为43.5米，主体圆形神庙前门，是由八根科林斯式圆柱排列成的横直线前厅门廊，上方是三角山墙屋顶。整个建筑用石块、砖与混凝土建成，内墙用彩色云石与铜料加以装饰，内部的半圆形屋顶是由自下而上逐级缩减的壁龛形拱券构造，既减轻了压力，又增加了丰富感。罗马万神庙是近代圆形建筑出现之前两千年来最大的圆顶建筑物。



万神庙内

【阿尔罕伯拉宫】

又称红宫，是西班牙最美丽的伊斯兰建筑。9世纪时是座城堡，因建筑造型美观，周围环境幽静，至14世纪时扩建成宫殿。建筑坐落在一座小山丘上，一道红石围墙蜿蜒起伏地环抱着主体王宫，故俗称“红宫”。围墙内分两个大院，南北向大院称石榴院，又称“月桂花宫”，用于宗教朝觐仪式。院内长形水池边种植美观的石榴树，故名“石榴院”。另一东西向大院，院内正中有一井泉，是由12个石

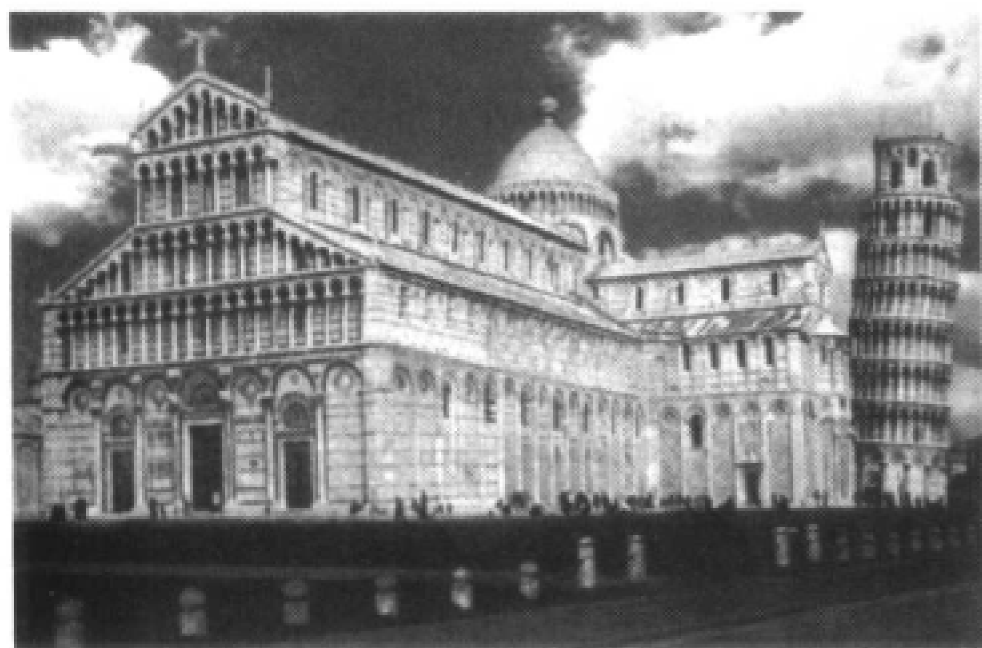


阿尔罕伯拉宫（红宫）内景
（西班牙）14世纪

狮围绕一圈，拱托起一石盘，故名“狮子院”。此院为宫妃们居住，环四周计有124根白大理石柱支撑四个马蹄形卷状回廊。柱头上，均满覆精琢细镂的雕饰，包括几何纹、钟乳拱、铭文饰及各类植物纹。这座布满伊斯兰图案的宫堡式建筑，远望耀眼欲醉，入内扑朔迷离，是东西方文化的一座综合结晶体。

【比萨大教堂】

意大利中部偏北的近海城市比萨，是当时意大利水陆交通枢纽之一，商贸繁荣，城市富庶。11世纪中叶起，用一个世纪左右的时间（公元1063—1174年）建

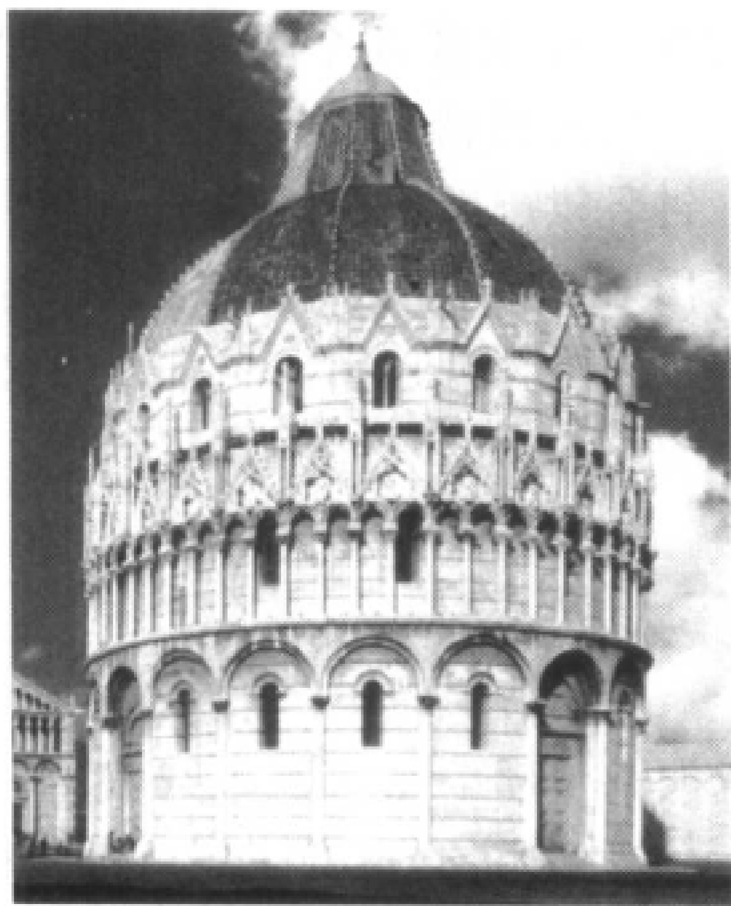


比萨大教堂

造了一座罗马式大教堂——比萨大教堂。该教堂由三座独立的建筑组成：主教堂、洗礼堂、钟塔（比萨斜塔）。

大多数的基督教堂均为东西走向，正门朝西，祭坛在东边，祭坛上有上帝及其独生子耶稣的雕像画像，教徒向上帝及耶稣祈祷都要面向东方，也就是太阳升起的方向。

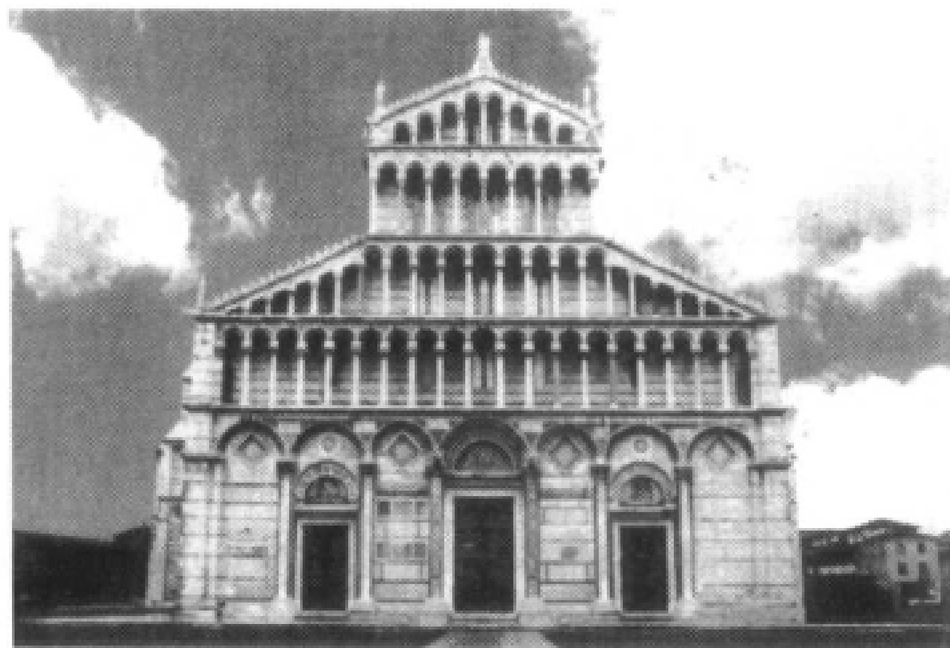
比萨大教堂的主教堂也是正门朝西，平面布局为拉丁十字形，（竖画上短下长，呈“十”形，与十字架造型吻合），象征耶稣受难。全长195米，十字交叉处上方是椭圆穹窿屋顶，正门上方是四层连续券廊。教堂内大厅被四排科林斯式列柱分成五个长廊，墙面由深红石与云石砌成，十分华丽。主教堂正门前方60米，是一座



洗礼堂

直径40米的圆形洗礼堂，也是穹窿屋顶。教堂后的钟塔，即是尽人皆知的比萨斜塔，当年建造时是垂直的，后因一方地基慢慢沉陷，致使它至今已倾斜6度多，成为今世绝无仅有的“斜塔”。这座已倾斜的钟塔计八层、55米高，有294级阶梯由地面盘旋通向塔顶，二至七层外围有近三十根连券柱，给人以华美丰富、轻盈飘逸之感。

比萨大教堂的三个部分——主教堂、洗礼堂、钟塔，各自形体不一，轮廓变化多样，而外观装饰又十分一致，在绿草坪的映衬下，显得格外明亮、舒展、宽阔。

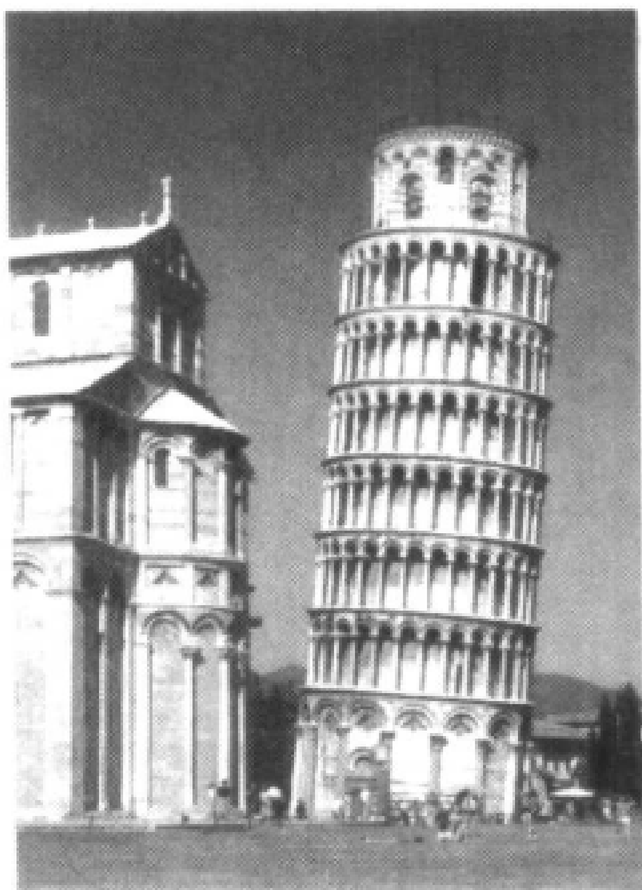


大教堂西面三座门

【比萨斜塔】

比萨的大教堂广场，是世界文化遗产之一，坐落在意大利的中部托斯卡纳省的省会比萨。广场上的主要建筑群是建于11~14世纪的比萨主教堂、浸礼会教堂和比萨斜塔等。这些建筑群是罗马建筑的典范，尤其是比萨斜塔，更被誉为世界建筑史上的奇迹。比萨斜塔是一个8层圆柱形大理石建筑，1173年开始奠基，到1350年完成全部工程，持续建造了177年之久，历经四代人的心血。整个塔体高56.7米，由下至上逐层缩小，层与层之间有螺旋式阶梯294级，直到塔顶。每层外围都有圆柱回廊，两个圆柱之间形成一个拱形

卷门，整个塔共有 213 个拱门。比萨斜塔自完工以来，每年就以 1 ~2 毫米的速度倾斜。到 1992 年时，整个塔的倾斜度已达5.5 度，塔顶中心点向南倾斜 4.9 米，塔顶南侧比北侧高出 2.5 米。



比萨斜塔

为了挽救比萨斜塔，世界上的建筑师曾经提出近万个方案，其中最有效的是建筑师瓦萨里的方案。1550 年，瓦萨里加固了塔基，这个办法使比萨斜塔稳定了上百年，倾斜的速率几乎可以忽略了。但后来，比萨斜塔又恢复了每年 1 毫米的倾斜速率。1990 年，比萨斜塔停止接待游客，进行一次大的维护。都灵大学的米歇尔教授带领“控制沉降”的专家小组利用向塔身北侧浇灌铅液的办法以平衡南部重量，到 1993 年，塔身不但没有倾斜，反而向北侧矫正了 4 毫米。但这仅仅是一个临时措施，真正保持比萨斜塔斜而不倒，但又不矫枉过正，还需要人们更多的努力。

关于斜塔，曾经发生过一个为世人津津乐道的故事。1590 年的一天，比萨大学的数学讲师伽利略登上了比萨斜塔，准备在七层塔楼做自由落体试验。在当时，著名希腊学者亚里士多德提出的“不同重量的物体下落速度不同”的理论已统治物理学界 1000 多年，人们早已对这个理论深信不疑。为了证明自己观点的正确，伽利略选择了比萨斜塔作为自己的实验地点。为什么他会选择比萨斜塔作为实验地点呢？原来，正是由于比萨斜塔是倾斜的，从倾斜的南侧塔顶抛下的物体会毫无障碍，垂直落在下面的广场上，因此，这是个理想的实验场所。随着号令一响，10 磅和 1 磅重的铅球同时脱离伽利略的手掌，并同时落地。伽利略成功了，他打破了 1000 多年来人们的坚实信仰。

由于意外的偏差形成的举世奇观的比萨斜塔，每年吸引着来自世界各地的游客。联合国在 1987 年，将其连同周围的主教堂、洗礼堂列入《世界遗产名录》。

【米兰大教堂】

米兰大教堂又称“杜莫主教堂”，坐落于米兰市中心的杜莫广场上，仅次于罗马圣彼得大教堂和西班牙的塞维利亚大教堂，是欧洲大陆的第三大教堂。

1386 年，米兰望族吉安·维斯扎蒂主持了教堂的奠基仪式，拿破仑于 1805 ~ 1813 年间完成了其大部分工程，直到



米兰大教堂

1965 年装上正面最后一扇铜门，修建工程才算告终，前后持续了长达 6 个世纪的时间。主教堂呈拉丁十字架形，宽 55 米，长 150 米，面积 1.17 万平方米，可容纳 3.5 万人。建筑师和设计师来自欧洲的意、


米兰大教堂尖顶

法、德等许多国家，所以教堂集古希腊、古罗马及多种民族的建筑艺术风格于一身。教堂全部用康多利亚的白大理石修建，因而被人称赞为“大理石山”。教堂正面是5座大铜门和6组大方柱，最大的中门尽显华贵。每座大门从上到下分成许多方格，每格雕刻着有关主教堂的历史、《圣经》故事与神话，还刻有各种图案、飞禽走兽、花鸟鱼虫。从方柱的柱基到柱身上，刻满了大型浮雕和各种人物雕像。135个哥特式大理石尖塔挺立在教堂屋顶上，远远望去，好像天国的塔林浮现半空，又宛如一顶雕琢精美的王冠。中央的八角亭尖塔最高达107米，塔顶是镀金的圣母玛利亚铜像，高4.2米，身裹金叶，在阳光的照耀下熠熠闪光。乘电梯登上塔顶，可以欣赏到远处阿尔卑斯山和周围乡村的秀美景色。其他塔尖的雕像与真人大小一样，整个教堂共有4000多尊雕像，较大的有3159尊，另有几百尊是镶在窗格里的。

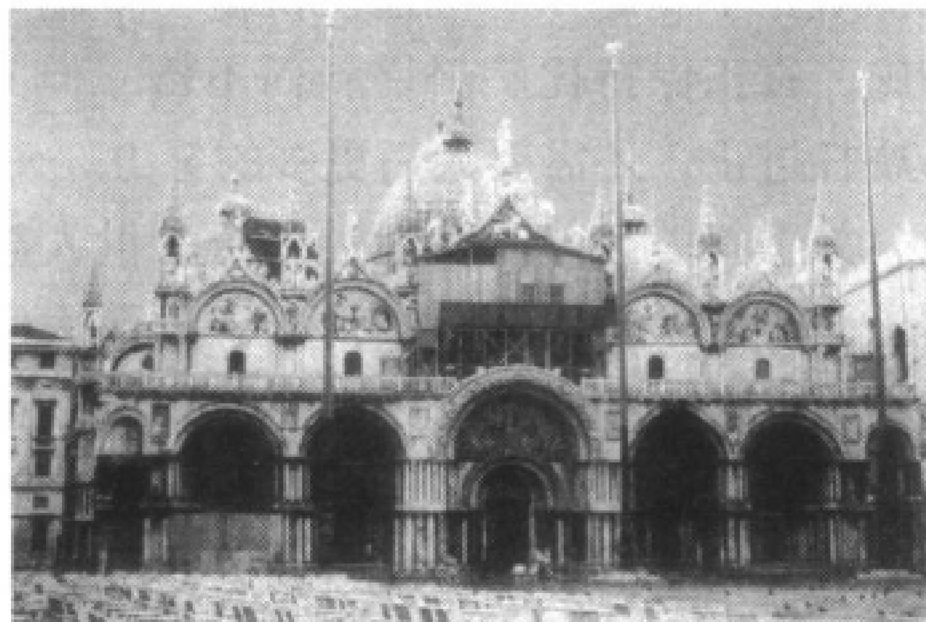
在教堂大厅两侧有26扇巨大的玻璃窗，一般都有二三十米高，窗上是一些《圣经》故事，全部用五彩玻璃拼成。1805年，拿破仑宣布他兼任意大利国王，就是在这个教堂举行加冕仪式的。

到过米兰大教堂的人，一定听说过圣母降生的故事。相传，圣母玛利亚的出生是圣灵感应的结果。结婚二十多年还没有子嗣的约雅金被祭司从神殿里赶了出来，因为没有子孙的人是不适宜到圣殿中上供物的，伤心失意的约雅金离开了妻子安娜，到荒野中绝食了40个日夜，他一直向上帝虔诚地祈祷，失去丈夫的安娜也在家里祈祷着。一天，天使显灵告诉安娜：“上帝已经听到了你的祷告了，你很快就会怀孕的。”同时，上帝也让另一天使告诉约雅金说：“你的妻子已经怀孕了，快回去吧。”喜极而泣的约雅金回到安娜的身边，果然，安娜怀孕了。不久安娜生下一个女孩，取名玛利亚。后来，著名画家乔托有一幅名画《金门之会》，画的就是约雅金和安娜在门前相会的场面，画中两人相拥在一起，安娜在约雅金的怀里喃喃低语，似乎在感谢上帝的恩赐。

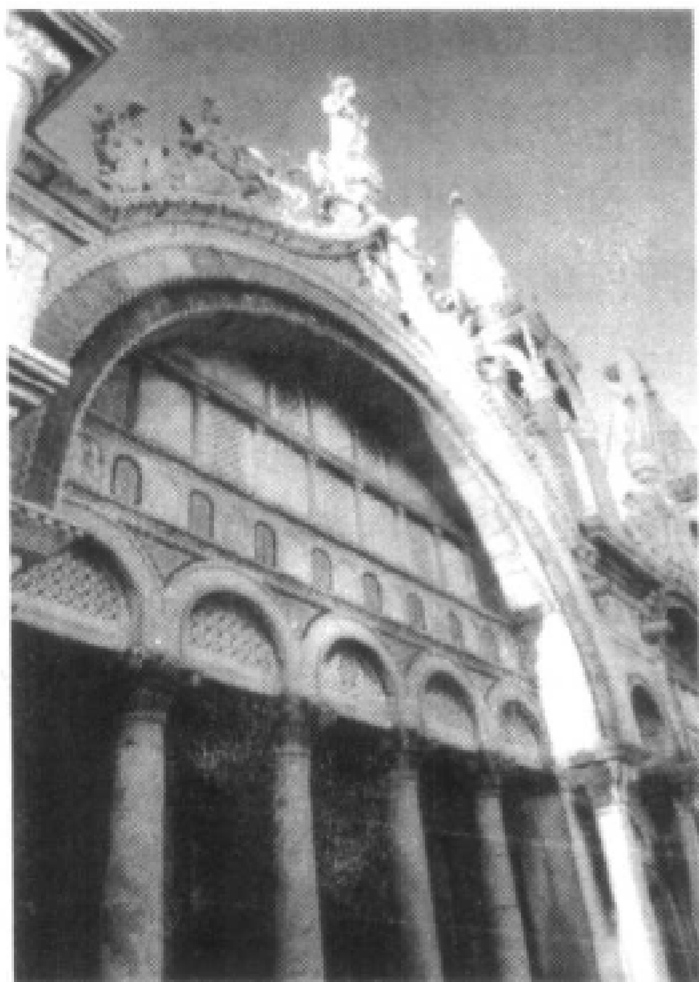
在米兰大教堂的每一处，都能找到神话故事的影子。据说在米兰大教堂的屋顶藏有一枚钉死耶稣的钉子，教徒们为纪念耶稣，每年都要取下这枚钉子，朝拜三天。为取送这枚钉子，意大利著名科学家、画家达·芬奇还发明了升降机来帮助虔诚的教徒们实现这一愿望。

【圣马可教堂】

位于意大利威尼斯市内，始建于1063年，30年建成。罗马帝国分裂后，威尼斯


圣马可教堂

共和国一直从属拜占廷帝国，10 世纪末虽然摆脱了对拜占廷的依附关系，但文化艺术仍然以拜占廷风格占主导。圣马可教堂便是于 11 世纪建成的典型拜占廷建筑物。



圣马可教堂的正面（即西面）

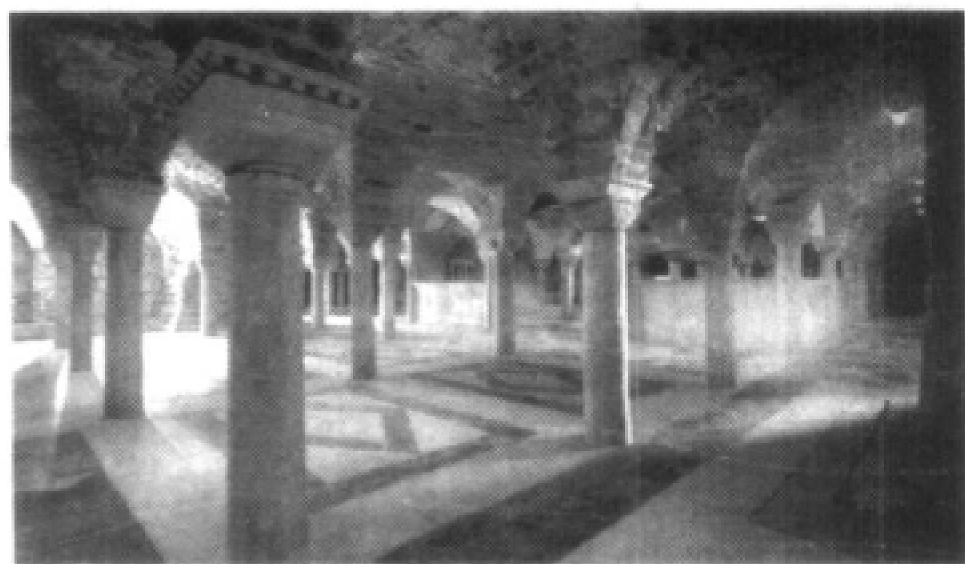
圣马可教堂平面成希腊十字形，即四边均等长（拉丁十字形呈横短竖长，上短下长的十字架形），中央大厅和四翼共五个穹窿半圆顶，中央一个最大，两翼其次，前后最小，形成主次分明、参差有致的层次轮廓。初建时的教堂外观十分朴素，12 世纪至 15 世纪几百年的多次维修装点，现在看上去真是华丽无比，尤其教



内景

堂正面，是世界上最美观的教堂建筑之一。五个深凹拱形门廊一大（正中）四小，上方配建五个半圆形装饰墙面，正门上方最高处，有一组驷马战车青铜雕像，是从君士坦丁堡掠来的希腊古代雕刻遗物。五个半圆形墙面间隔处各建一哥特式方形透空小塔及尖顶。

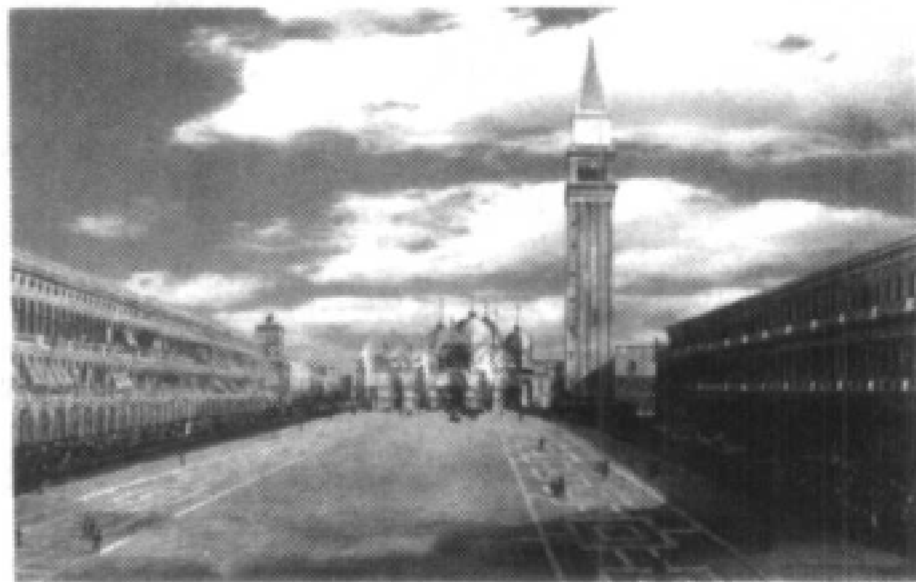
教堂内部的装饰更为金光闪亮，地面是金色马赛克，墙面是不同颜色的大理石，圣坛与屏风都有宝石镶嵌和象牙雕刻，真是华贵无比，洋溢着一派东方文明的气息。



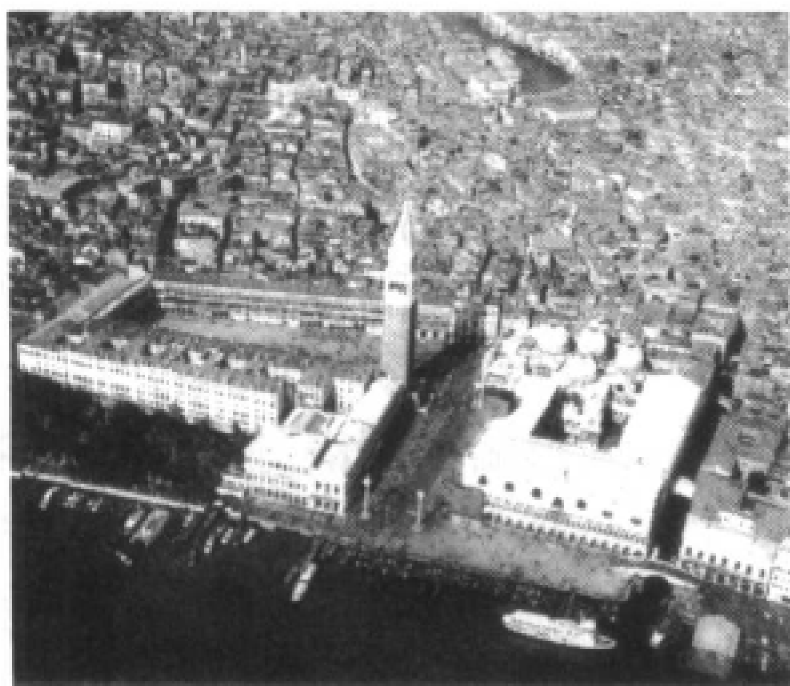
这是圣马可教堂的地下室

【圣马可广场】

这是至今欧洲乃至世界都称赞的美丽广场。它坐落在亚德里亚海边，是由周边建筑群围合而成的。南边自大运河边广场的入口处，是一对带雕像的圆柱，东侧是下虚上实的威尼斯总督府，包括建筑在内的广场空间整体构图的中心，是 98 米高



圣马可广场



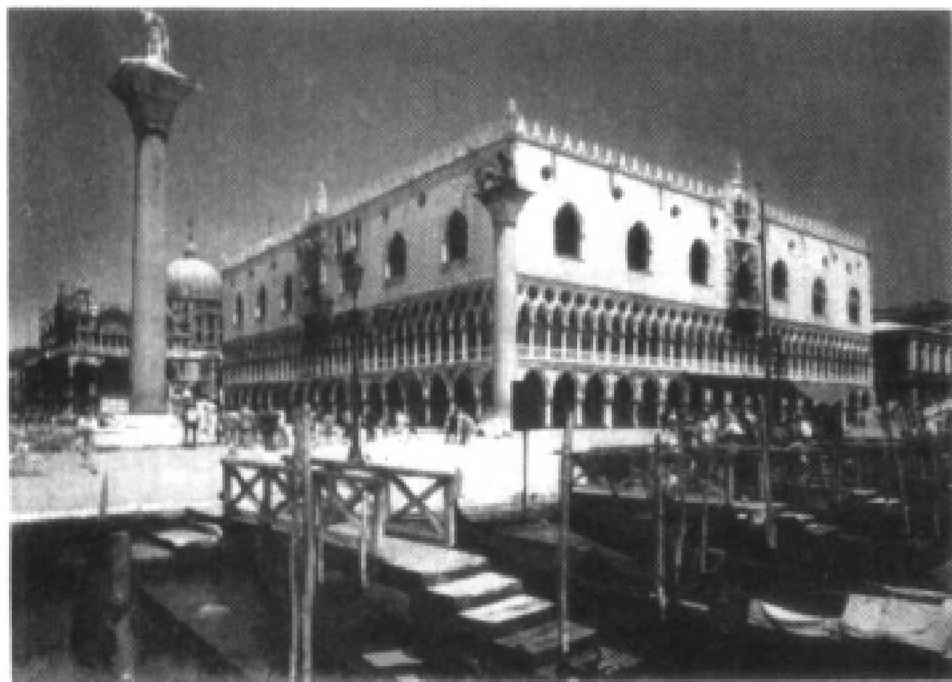
俯瞰圣马可广场

的红色圣马可钟塔，它可算是威尼斯的标志和象征。它把大广场分成两半，东侧圣马可教堂前就称圣马可广场，西侧是大梯形广场，纵深 175 米，宽边 90 米，窄边 56 米。圣马可广场周围的建筑多彩多姿，圣马可教堂为拜占廷风格，总督府为哥特风格，另有图书馆、办公楼等。所有广场建筑底层由拱形柱敞廊连成一气，使广场建筑上边多姿，下边统一。

圣马可广场建筑美，环境更美，被人誉为"欧洲最美丽的客厅"、"大理石沙龙"。

【威尼斯总督府】

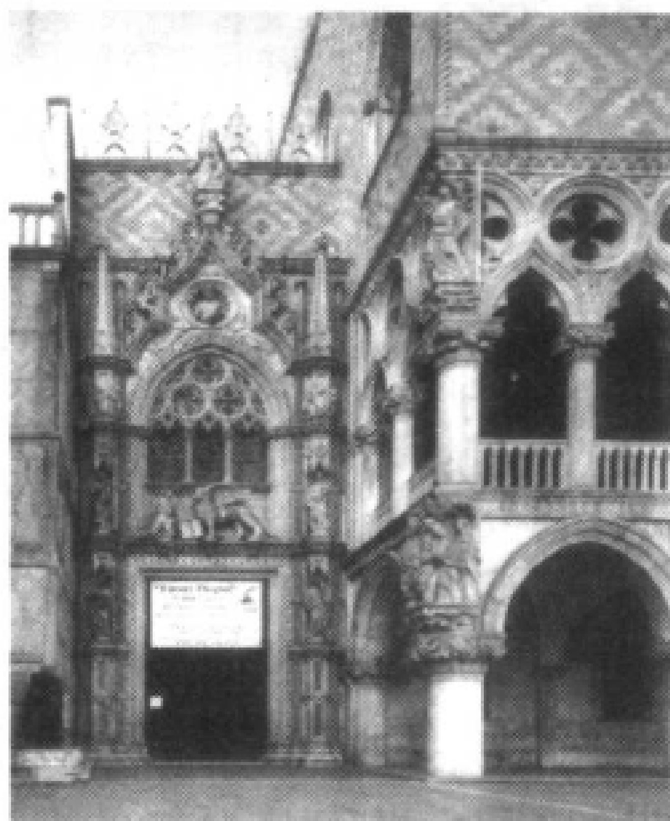
威尼斯的总督府可以说是欧洲中世纪最美丽的建筑之一。它充分调动各种比例、大小柱式的表现力，配以精美的大理



威尼斯总督府

石贴片墙面和丰富的线脚雕饰，并精巧而优美地融合了伊斯兰建筑和哥特建筑的种种因素，形成了极富独创性的建筑形象。

威尼斯总督府平面呈长方形，中间有一个庭院。1309 年开始兴建，1424 年对南面与西面进行维修，形成了统一的哥特式风格。这座建筑的艺术成就主要反映在南面和西面的立面构图处理上：其底层为尖拱柱廊、第二层的柱廊纹样很像哥特教堂的窗棂图案；两层的拱券与墩柱形成立体感，纵深感很强的光影效果与第三层浅色平滑的墙面构成了鲜明的对比。但由于几经火灾，多次重建，现在该建筑有些部分已是纯粹的文艺复兴样式了。



总督府一角

【巴黎圣母院】

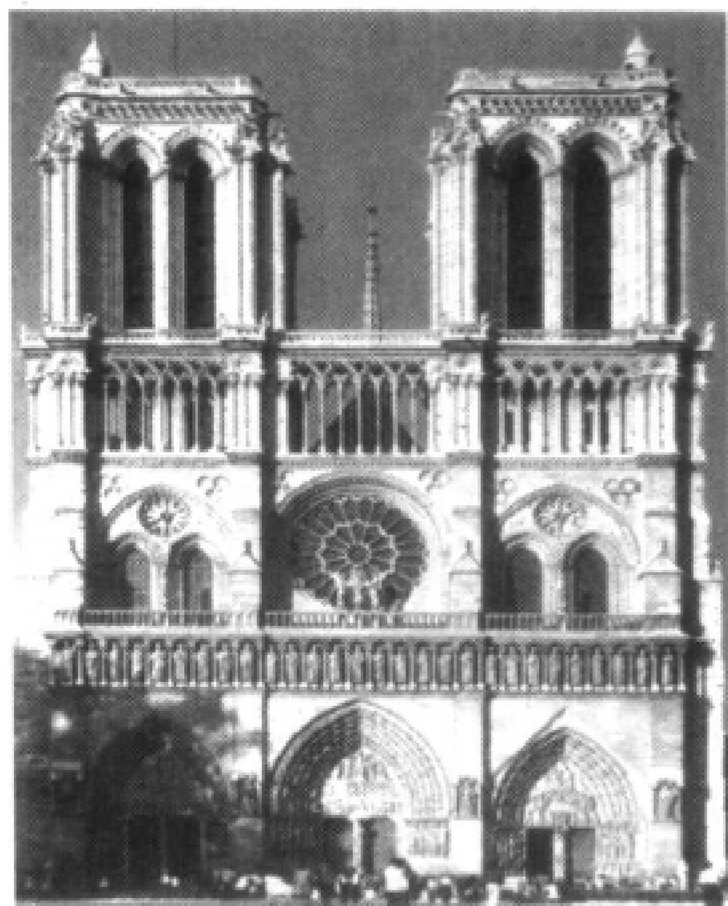
如果说埃菲尔铁塔是现代巴黎的标志，那么巴黎圣母院无疑是古老巴黎的象征。整个教堂的建筑形式和向往天国的神秘气氛结合得十分完美，被誉为"中世纪建筑中最完美的花"。

说起巴黎圣母院，人们自然会想到大文豪雨果的著名小说和由此改编的电影《巴黎圣母院》。在小说中，雨果将它形容为"石头的交响乐"，这里有美丽的吉卜赛女郎，善良的敲钟人，道貌岸然的神

父……

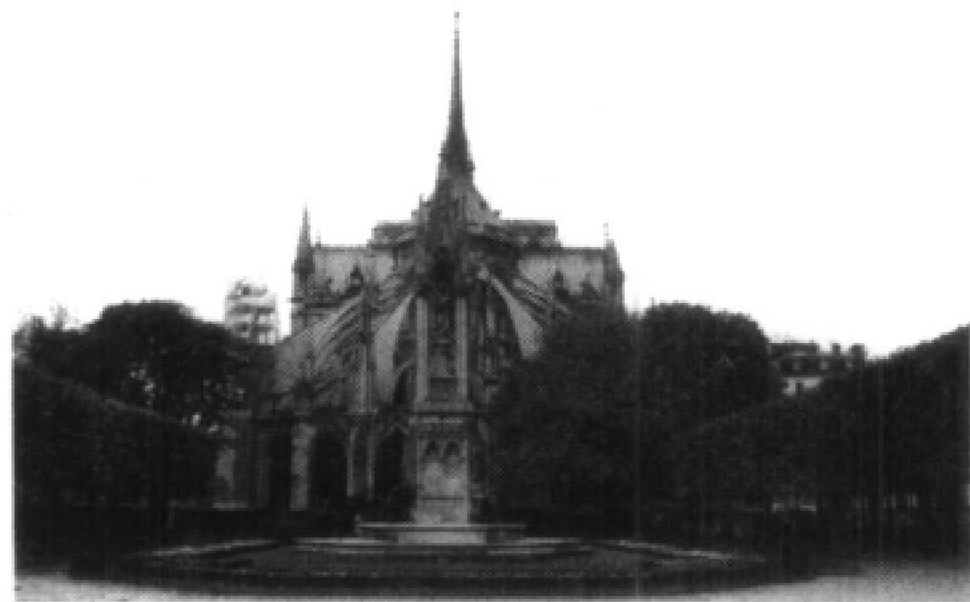
屹立在塞纳河西岱岛的巴黎圣母院，是座哥特式的巨石建筑，始建于1163年，历时182年落成，是巴黎最古老、最高大的天主教堂，在欧洲建筑史上具有划时代的意义，于1991年列入《世界遗产名录》。

教堂的平面呈横翼较短的十字形，十字形平面的交叉处是个大穹窿，穹窿上部是一个高90米的尖塔。圣母院的正立面风格独特，结构严谨，三条装饰带将它横向划分为三个部分。最下面的三座门由一个套着一个的、逐渐缩小的尖圆拱券组成，左门为“圣母门”，右门为“圣安娜门”，中门表现的是“最后的审判”。门洞上方是“国王廊”，上有28尊以色列和犹太国历代国王的雕塑。1793年，大革命中的巴黎人民将其误认作他们痛恨的法国国王的形象而将其捣毁。但是后来，雕像又重新被复原并放回原位。“国王廊”上面为中央部分，这一部分两侧为两个巨大的石质中棂窗子，分别立着亚当和夏娃的雕像，中间是一个玫瑰花形的大圆窗，直径约10米，供奉着圣母圣婴。



巴黎圣母院正面

教堂内长130米，宽50米，高35米，能容纳9000多人。几排直径5米的大圆柱将内部分为5个殿，在十字交叉耳堂和唱诗堂周围还有两个“回”形环绕。主殿翼部的两端有玫瑰花状圆窗，刻有13世纪时制作的彩绘玻璃画。

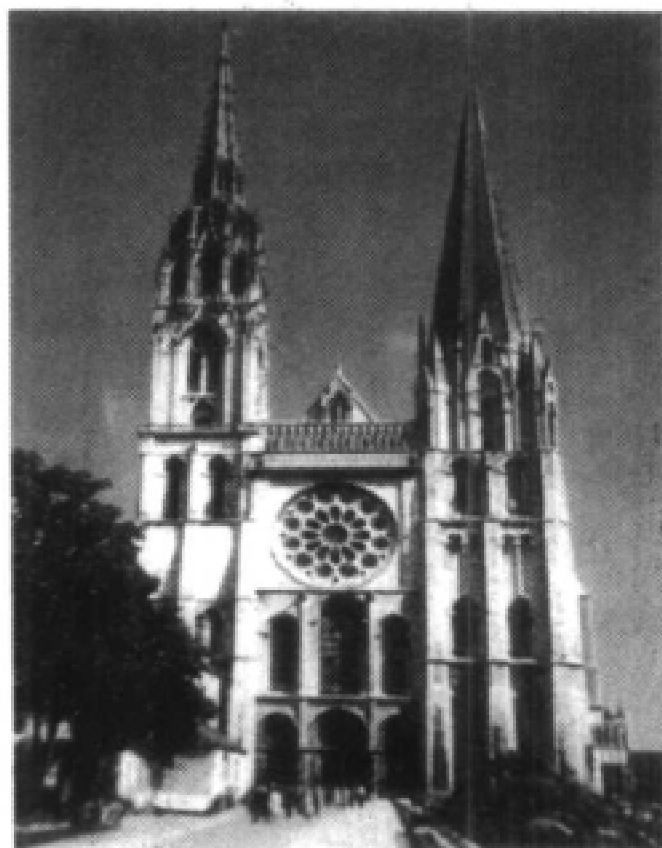


巴黎圣母院

巴黎圣母院是一座宗教与世俗生活相混合的建筑，中世纪的法国教会利用教堂宣传教义，劝诱人们抛弃尘世；而另一方面，世俗生活中的欢庆节日、公众会议和集市也不时在这里内举行。曾经在这里举行过许多重大的典礼，例如宣读1945年第二次世界大战胜利的赞美诗，又如1970年法国总统戴高乐将军的葬礼等。

【夏特尔主教堂】

法国的夏特尔主教堂（1145～1155）是哥特盛期的第一座建筑。它位于法国巴



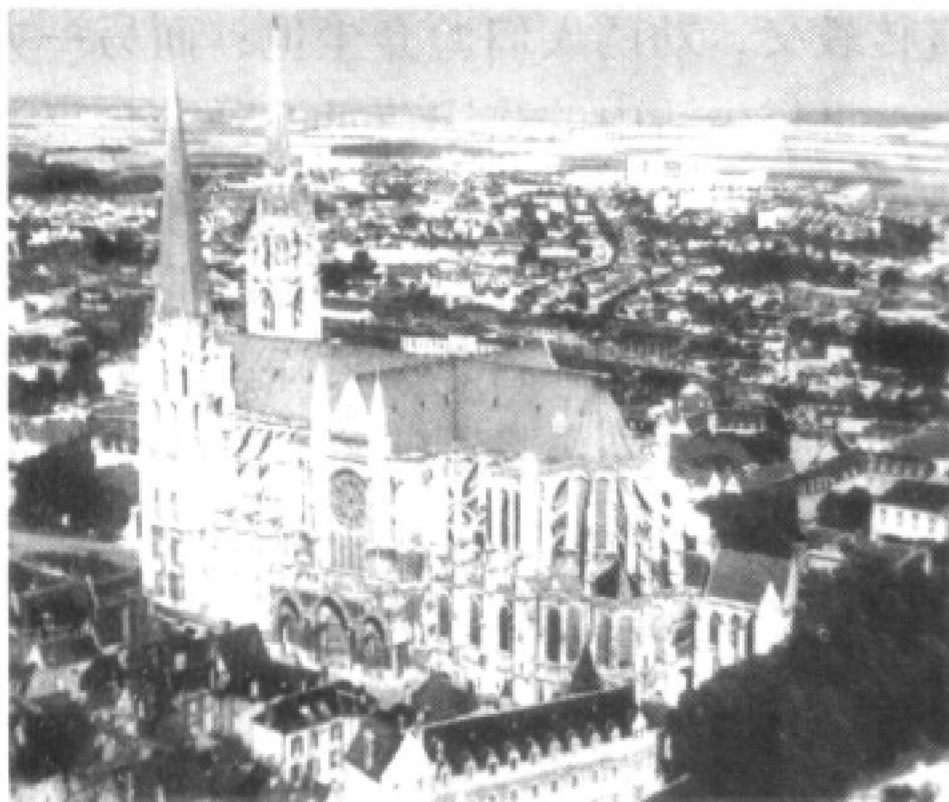
夏特尔教堂

黎附近的夏特尔市。教堂曾毁于一场大火，1194 开始在被烧毁的教堂基础上重建，1220 年完成主体部分，1260 年竣工。

夏特尔主教堂长 130 米，宽 37 米，高 36.55 米，长向与横殿均分三部分，横殿两端不大突出，是典型的法国样式。

哥特式教堂装饰很有特色，这一点在夏特尔主教堂中得到充分的体现。祭坛是当然的建筑中心，还有歌坛都用屏风隔开，布置得精雕细琢，烛光缭绕，十分夺目。大骨的骨架在交叉处形成尖尖的拱券，再向四个底脚放射开来，具有极其强烈的升腾动势。

教堂侧面墙壁的上部，每两个细长的



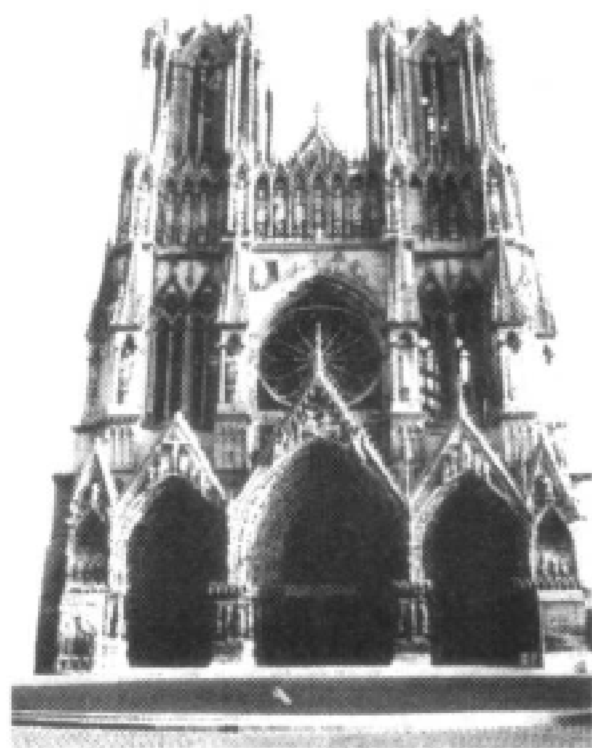
夏特尔教堂全景

柳叶窗与一个圆形花窗（玫瑰窗）组成一组，每两组之间紧密相连，这是建筑史上的首创。在西面、北面和南面的入口上方各有一个巨大的圆形玫瑰窗，是后来哥特教堂窗饰发展演变的基础。整个教堂的窗玻璃画共有 2000 块，表现了 4000 多个人物，堪称世界之最。

特别引人注目的是，夏特尔主教堂东面圣坛处的窗玻璃画，为现代著名画家夏加尔 1956 年所作。它一方面融入了现代超现实绘画的特点，另一方面又与教堂的哥特式风格和谐统一。

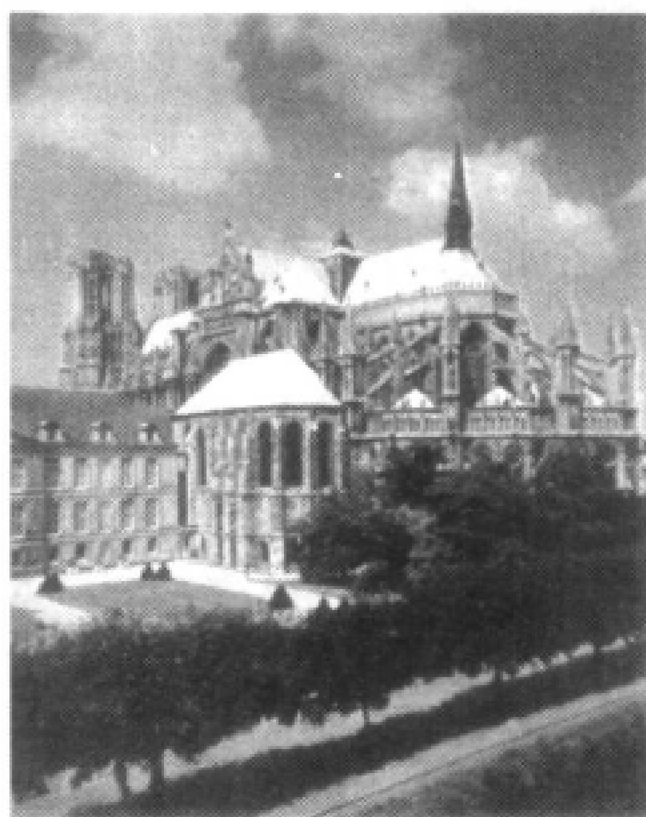
【兰斯主教堂】

法国兰斯主教堂位于法国汉斯市，是法兰西国王举行加冕典礼的教堂。教堂以



兰斯主教堂正面

形体匀称，装饰精巧富丽而著称。这座教堂是 1211 年在被烧毁的教堂旧址之上重建的。其圣坛部分建成于 1241 年，东西向的长殿则一直延续到 13 世纪末才完工。教堂的横殿与圣坛的环殿连成了一体，侧壁上部开窗的技术比夏特尔教堂更进一



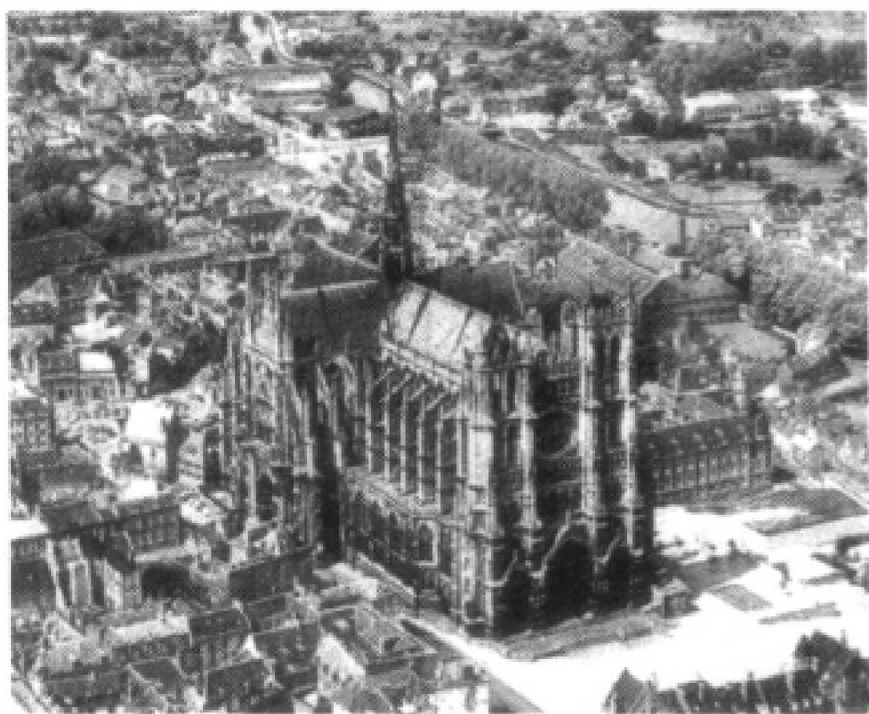
兰斯主教堂背面

步，完全省去了墙壁，窗框与构成屋顶的拱券直接相连。由于大教堂当年是法国皇帝加冕的地方，其装饰很自然地体现出一种皇家气派。教堂西立面的上部有一排历代皇帝的塑像，它的建造也持续了多年，

到顶上两个塔楼完成已是14世纪。从整体上看，由于大门上加盖了突出的三角楣饰，其正门上的部分甚至遮住了圆窗的一部分，西立面因而显得立体感、动感都很强烈。

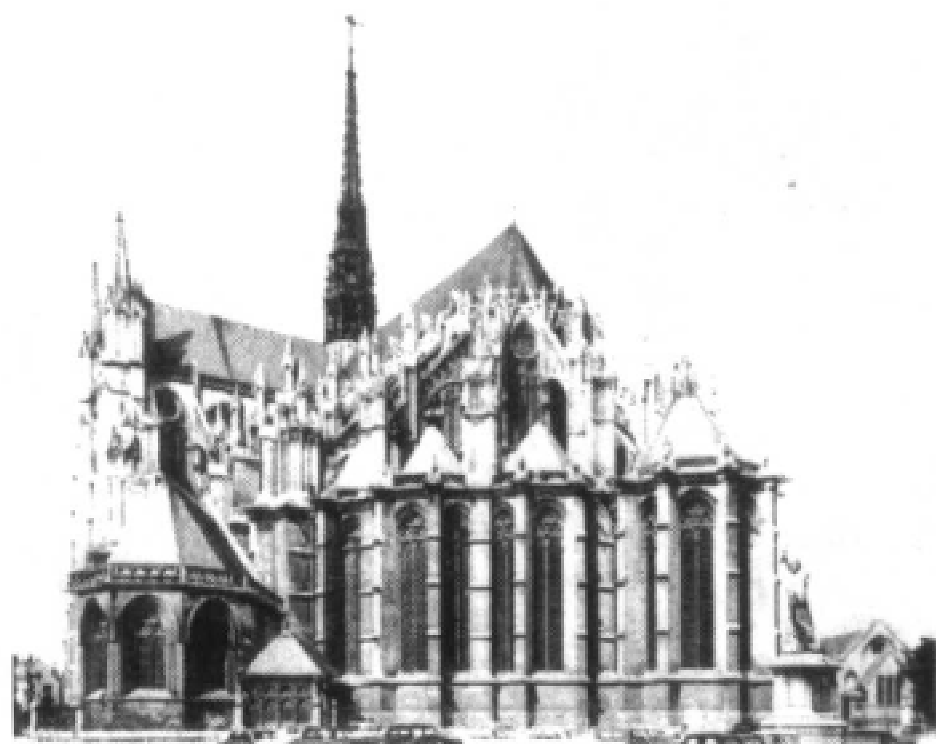
【亚眠主教堂】

亚眠主教堂（1220～1410）是法国哥特盛期的四大著名哥特教堂之一，平面基本呈拉丁十字形，占地面积达20万平方

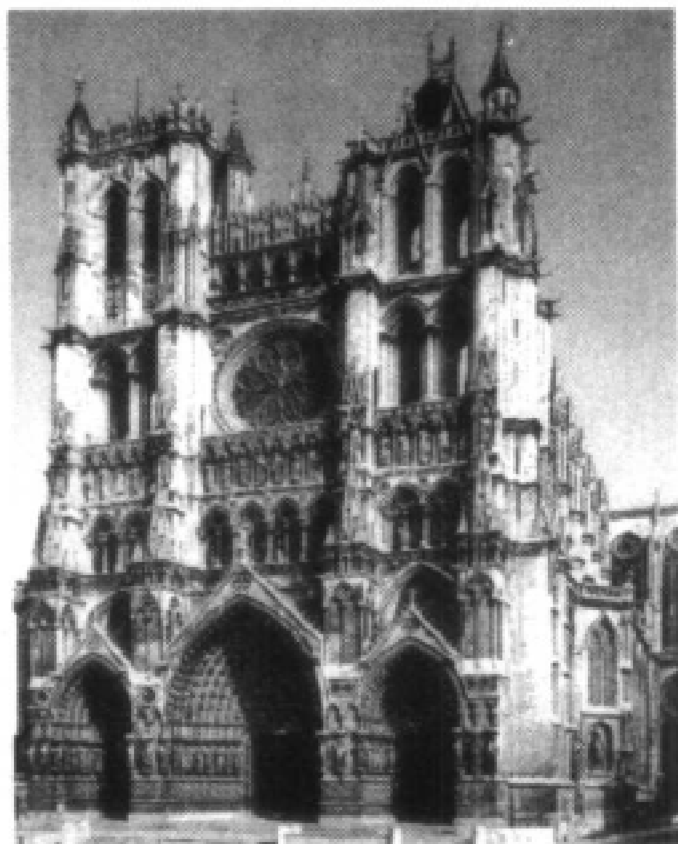


亚眠主教堂

米左右。其布局与兰斯大教堂大致相同，外部结构同样因为减少了塔楼的数量而更集中于西立面的装饰。所不同的是，在长度和宽度增加不多的情况下（长143米，宽46米），亚眠主教堂的高度却达到了43米，远高出其他几座教堂。另外，其环殿



亚眠主教堂东端环殿



亚眠主教堂西立面

墙壁上窗户的面积也加大了，教堂内部几乎找不到墙面，处处是华丽精美的玻璃窗画。而承重的柱墩以细柱为装饰，它们与屋顶尖券的券肋连成一体，仿佛一气呵成，更增添了建筑的整体性、连贯性和向上的动感。

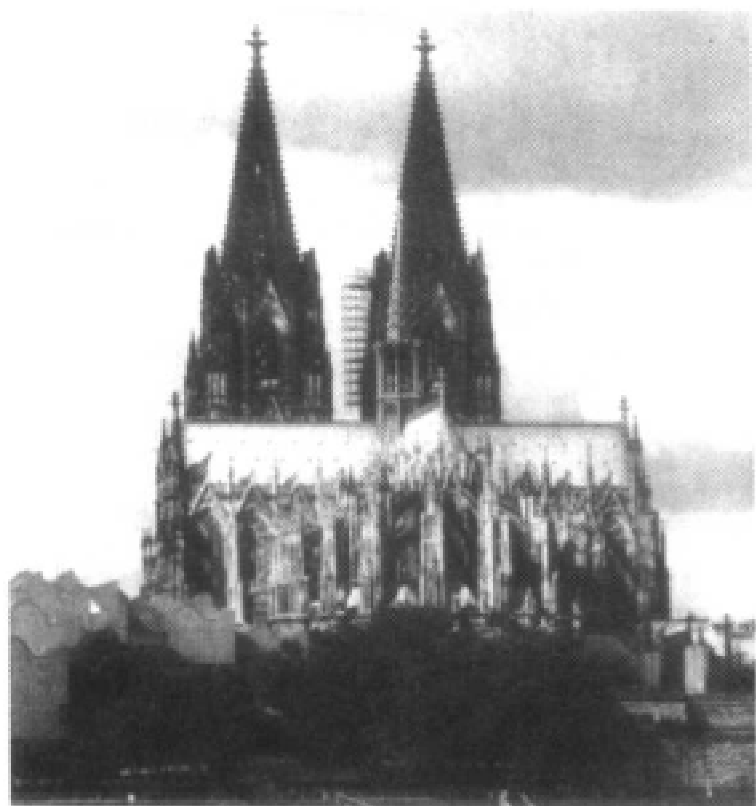
亚眠主教堂的东端环殿成放射形布置，有七个小礼拜室。中厅宽15米，拱间平面为长方形，每间用一个交叉拱顶，与侧厅拱顶对应。柱子不再是圆形，4根细柱附在一根圆柱上，形成束柱。教堂外部雕饰精美，富丽堂皇。

【科隆大教堂】

位于德国北莱茵—威斯特法伦州的科隆大教堂是德国最大的教堂，也是世界上最大、最高的教堂之一，是代表中世纪欧洲哥特式建筑艺术的杰作，又被称为圣彼得大教堂。

科隆大教堂最早是在卡罗林格朝代建造的，当时的规模较小，其建筑形式与早期基督教时代的建筑一样，极为朴素，后来，它因遭受火灾而重建。

由磨光石块砌成的整个建筑占地8000平方米，建筑面积约6000多平方米，内



科隆大教堂

有10个礼拜堂。东西长144.55米、南北宽86.25米的大教堂中央是两座与门墙连砌在一起的双尖塔。这两座塔高达161米，像两把锋利的宝剑，直插苍穹。还有许多小尖塔林立在大教堂的四周，与之相呼应。大教堂前现建有“教堂平台”，是举行礼拜仪式和各种聚会的场所。每到夜晚，安装在四周各建筑物的聚光灯射出的一束束光柱，使得科隆大教堂显得既雄伟壮观，又神奇莫测。教堂的钟楼上，安装着5座响钟，其中圣彼得钟最大，达24吨，每逢祈祷响钟齐鸣时，洪亮深沉。站在钟楼顶端可眺望莱茵河美丽的风光和科隆大教堂的全貌。

大教堂内有5个礼拜堂，整齐地排列着木制席位，供神职人员所用的座位就有100多个。大教堂四壁设有面积达1万多平方米的窗户，上面装着描绘有《圣经》人物的五彩玻璃，在阳光的反射下，这些玻璃绚丽多彩，金光闪烁。

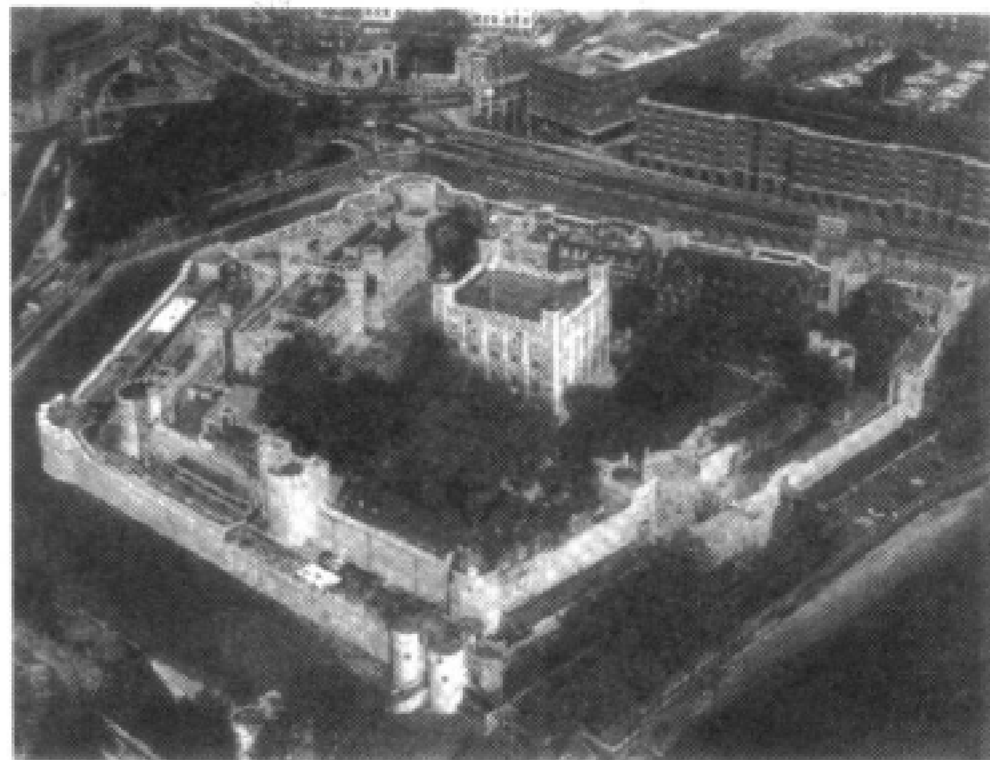
教堂里拥有许多珍贵的艺术品和文物。教堂的祭台上，在1164年从意大利米兰送来的古代“三圣王”的遗骸和遗物，至今依然在供奉着。这些文物现保存在一个被认为是中世纪金饰艺术代表作之一的金神龛内。在唱诗班的回廊，还有15世纪早期科隆画派画家斯蒂芬·洛赫纳1440年为教堂所作的壁画和法衣、福音书、雕像等文物。

1942年，英美联合空军轰炸德国。科隆的下游腹地是化工业的集中区，成为挨炸最惨重的城市之一。由于德国天主教通过罗马教廷提出要求，这座古教堂才免遭轰炸。科隆教堂虽然没有被毁掉，但也中了十几枚炸弹。为了保存这一教堂，20世纪末，开始了一波又一波的整修。

【伦敦塔】

伦敦塔是一座具有900多年历史的中古建筑，坐落在伦敦城东南角的塔山上，南临泰晤士河。威廉一世（1027～1087年）为镇压人民的反抗和保卫伦敦城，于1066年开始动工兴建伦敦塔，历时20年。后来，历代王朝又修建了其他建筑物，使伦敦塔既有坚固的兵营堡垒，又有富丽堂皇的宫殿，还有天文台、监狱、教堂、刑场、动物园、小码头等建筑。

伦敦塔在其内外分别建有两道防御墙。外防御墙不高，墙外有以城墙作为掩体的壕沟，沿墙建有6座碉堡。内防御墙的城墙较高，沿墙设有13座凸在墙外的碉堡，每座碉堡都分为两层或三层，具有双重作用，即战时用于防卫，平时作为



伦敦塔

住房。

位于伦敦塔中心的白塔是一座诺曼底式建筑，高三层，四角所建的塔楼中，只有东北角塔楼为圆形，其他 3 个塔楼都呈方形。白塔高 90 英尺，墙的上部厚 11 英尺，根基部分厚 15 英尺，白塔四周还建有多座防御性建筑，这些建筑分为内外两层，在作为内层防御的 13 个塔中，以威克菲塔、血塔、比彻姆塔最有名；而中塔、井塔等 6 个塔和 2 个棱堡则被作为外层防御。最外层的四周凿有护城壕。白塔内的圣约翰教堂为诺曼底式结构，是伦敦现存的教堂中历史最悠久的一座。

伦敦塔在其西南角设置了入口，在进入米德碉楼前，必须通过壕沟外的碉堡、壕沟和一座桥。进入米德碉楼后，再跨过一座桥进入贝瓦德碉楼，这才进入外墙防御区。如果绕到南面，经过布拉底碉楼，则可进入内墙防御区。

伦敦塔建成后的几百年间，有成千上万不幸的人经过“叛逆者之门”被押入塔内囚禁，也不乏自愿陪同丈夫坐牢的女性。这些人的下场都很悲惨，翻开存放在塔内的囚犯档案，会发现其中有不少是显赫一时的名人，如英国空想社会主义者托马斯·莫尔和亨利八世的第二个妻子安妮。托马斯·莫尔因反对英国教会脱离罗马教廷、拒绝承认亨利八世为英国最高宗教领袖而被囚禁在伦敦塔内达 15 个月之久，最后于 1535 年 7 月被送上了伦敦塔的断头台。而安妮王后则因为没能给亨利八世生个儿子而遭贬，最后亨利八世竟指使贵族法庭以通奸罪判处她死刑。

伦敦塔还有一个著名的囚犯沃特·雷利，他是一个狂妄自大的贵族，1603 年因卷入一起推翻国王詹姆斯一世的阴谋事件而被囚禁在伦敦塔，一关就是 13 年，不过其中大部分时间他是在比其他犯人舒适得多的条件下度过的，他的妻儿甚至获准来到狱中与他生活了很长一段时间。他还在伦敦塔的花园里种植烟草，把圈养动物的笼舍改造成化学实验室，并利用空余时间撰写了一部《世界史》。1616 年，他凭三寸不烂之舌竟说服詹姆士一世不计前嫌，让他率领一支探险队去南美洲寻找金矿，以此立功赎罪。不幸的是，雷利一无所获地回到了伦敦塔，从此就再没出来过。由于雷利的戏剧性经历，现在“雷利显形”表演成了伦敦塔最吸引人的游览节目之一。

伦敦塔堪称英国中世纪的经典城堡，这座充满忧愁的古堡中那些说不完的故事更使它在岁月的流逝中愈来愈有魅力。

【西敏寺教堂】

著名的西敏寺教堂也称为威斯敏斯特教堂，坐落在英国首都伦敦的市中心。这是一座哥特式大教堂，也是欧洲最美丽的教堂之一。教堂始建于 10 世纪，最后完工时已到了 1755 年。自 1066 年威廉大帝在此登基起，历代英国皇帝及皇后均在此加冕，不少王侯将相亦埋葬于此，所以西



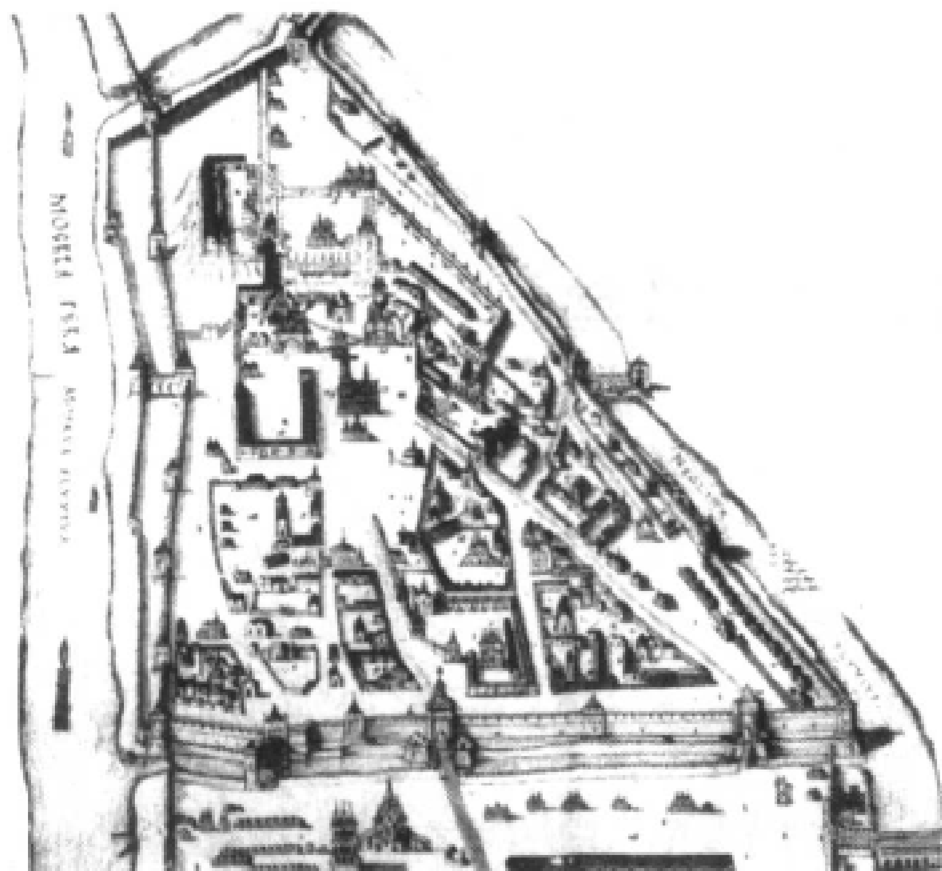
西敏寺教堂

敏寺是英国地位最高的教堂。

西敏寺教堂的[illegible]典庄严，[illegible]的精美石雕立柱直指苍穹，抬头仰望会使人有一种天堂高深莫测的神秘感。教堂四周高处的窗户都是用五颜六色的彩色玻璃装饰而成，它们使以灰色为主调的教堂庄严中增加了几分典雅。

【克里姆林宫】

有“世界第八奇景”美誉的克里姆林宫位于莫斯科市中心，濒临莫斯科河。“克里姆林宫”俄语意为内城或堡垒，始



克里姆林宫

建于1156年，是俄国历代帝王的宫殿，原是尤里·多尔戈鲁基大公的城堡，四周只围有木栅。1367年莫斯科大公德米特里·顿斯科伊下令建白石城墙。1458～1495年用砖砌城墙，并修建塔楼、教堂和宫殿。16世纪时，克里姆林宫成为欧洲最坚固的城堡之一。十月革命以后，1918年3月前苏联政府迁到克里姆林宫，将此作为苏联党政领导机关所在地。而现在克里姆林宫则是俄罗斯联邦政府所在地。

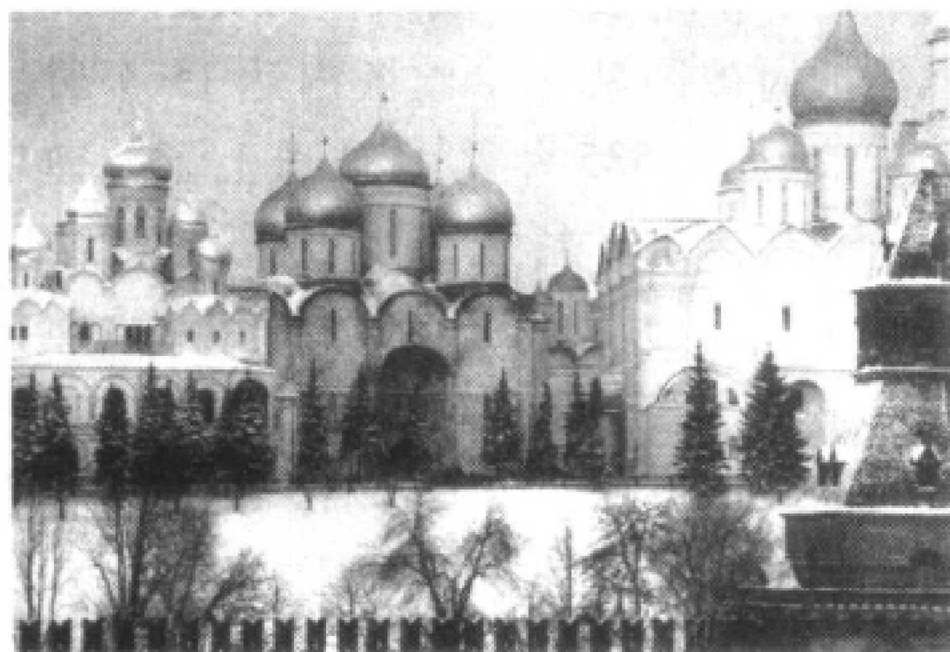
克里姆林宫平面为不等边三角形，占地28公顷，四周为红色宫墙及护城河，宫墙长2250米，厚3.5～6.5米，沿墙筑



斯巴斯基钟塔（1625）为克里姆林宫墙上的塔楼之一

有四座城门和大小塔楼20座。建于15世纪后期的圣母升天大教堂，一直是俄皇举行加冕大礼的地方。建于16世纪的天使大教堂，是彼得大帝以前莫斯科历代帝王的墓地。81米高的伊凡大钟楼是克里姆林宫最高的建筑物，离钟楼不远处陈列着的“钟王”和“炮王”，据称是世界上最大的钟（重200多吨，高达10米）和世界上最大的铁炮（重40吨）。克里姆林宫北角有古兵工厂，现为兵器陈列馆；南角是古武器馆，现为武器博物馆。红场紧依克里姆林宫墙，是莫斯科的中央广场，全长700米，宽130米，总面积9万余平方米。

伊凡雷帝是俄国第一任沙皇，在俄罗斯流传着他在克里姆林宫的地下室藏有大量珍贵的书籍和重要文件的说法。从16



克里姆林宫内的乌斯平斯基教堂（1475～1479）

世纪开始就有很多人对这一传闻进行探索，但都无功而返。

19世纪，一个德国人为了弄清楚藏书的来龙去脉，还特意来到莫斯科。他查遍了古代记录中所有关于这方面的材料，也没有找到所需要的线索。

关于藏书的克里姆林宫地下室，还有这样一段传闻：在19世纪末，俄国著名历史学家扎贝林，曾听某官员说看到过一本很奇怪的书，上面记的全是以前的事。其中有这样一件事：在1724年，彼得大帝决定迁都彼得堡，把莫斯科作为陪都。同年12月，一个在教会工作的名叫奥希波夫的人，来到彼得堡，向财务管理部门提交了一份报告。在报告上谈到了莫斯科的克里姆林宫的地下有2个秘密的房间，房间的铁门上贴了封条，还加了大锁。有关方面对此报告研究后决定，立即开始对克里姆林宫地下室的调查。但是不久之后，彼得堡传来指示命令马上停止调查。后来，奥希波夫再次提出要求，希望能对克里姆林宫地下室进行发掘，但仍没有发现秘密场所。

苏联科学院的院士索伯列夫斯基认为，虽然奥希波夫没有成功，但是这并不就是说伊凡雷帝书库就不存在。而且他们深信，这个谜总有一天会解开的。

【华西里·伯拉仁内教堂】

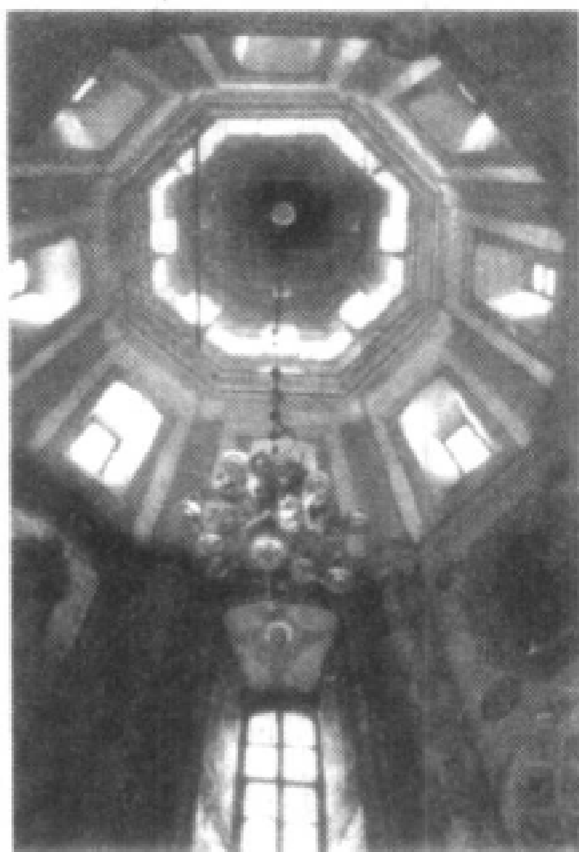
华西里·伯拉仁内教堂坐落在莫斯科红场南面，建于1555～1561年，由A·巴尔马和波斯特尼设计建造。它是俄罗斯中后期建筑的主要代表。当时，俄罗斯军队打败了鞑靼人，攻占了喀山和阿斯特拉罕。为了庆祝这次胜利，沙皇伊凡雷帝下令在红场边上建造一座“最美丽”的教堂。在俄罗斯历史上，这场战役的胜利是俄罗斯摆脱蒙古人奴役统治的开始，因此俄罗斯人几百年耻辱得以雪洗的喜悦都通过这座教堂热烈欢快的形象体现了出来。



华西里·伯拉仁内教堂

大教堂的建筑风格独特，内部空间狭小，其外形像一座纪念碑。事实上，华西里·伯拉仁内教堂共由9个教堂构成，中间的一座大教堂被8座略小一些的教堂拱卫着，总平面为十字形。

华西里·伯拉仁内教堂的主体建筑高达46米，其塔状“战盔形”穹顶显然模仿了俄国北部传统的木结构建筑。周围8



华西里·伯拉仁内教堂

个小教堂外形饱满的“洋葱顶”则糅入了伊斯兰建筑的风格。这些穹顶每个都不相同，给人以童话世界般的印象。

【佛罗伦萨主教堂】

又名“圣马利亚教堂”。建于1296—1462年，位于意大利佛罗伦萨。



佛罗伦萨主教堂

佛罗伦萨是意大利的中心城市，在欧洲经济中占有重要地位，也是最早战胜封建领主并建立城市自治的一个共和国。那里除了市政机关、商场之外，就是豪富们的府邸等建筑物。

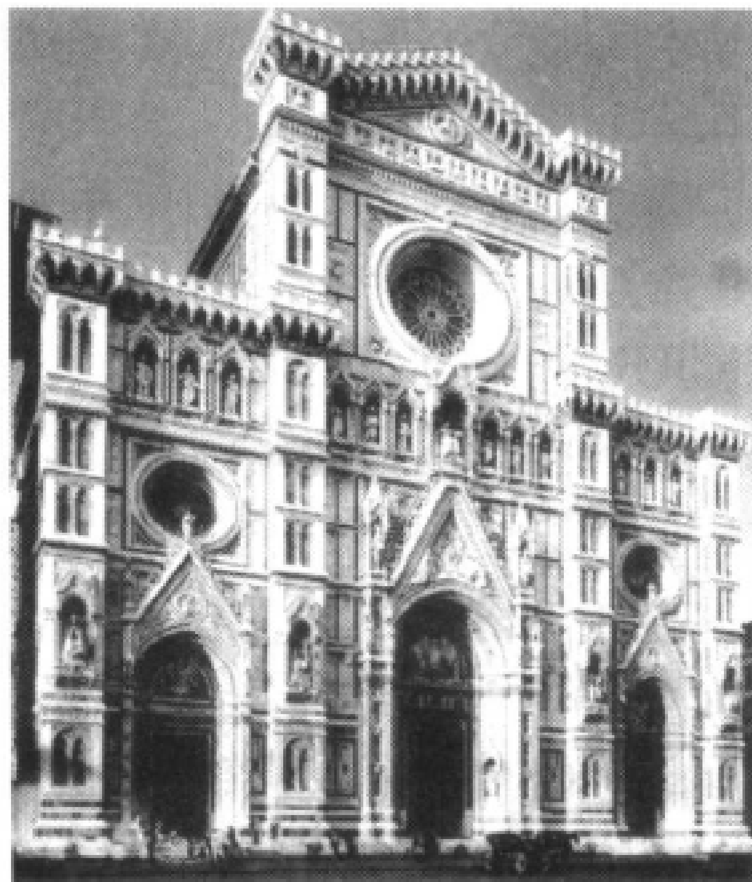
1293年，市内行会纷纷起义，贵族权利受到排斥。为了纪念这场平民斗争的胜利，佛罗伦萨市政当局决定兴建一座大教堂，以表彰市民的力量与财富。设计任务委托给一位著名的建筑师坎皮奥，市政当局在写给他的信中说：“您将建立人类技艺所能想像的最宏伟、最壮丽的大厦。”

佛罗伦萨主教堂平面采用拉丁十字形，中厅长82米，在十字交叉点布置着八边形的歌坛，歌坛上方高约55米处架筑着庞大的穹顶，穹顶直径42米，顶尖距地面约91米，穹顶采用双圆心形制，外呈八边形矢状轮廓，结构采用双层骨架券形式。穹顶底部有高达12米的鼓座将穹顶高高擎起，穹顶顶部建有采光亭。穹顶建成后成为了整个城市的轮廓中心，它饱满并富于力量美的造型体现了文艺复兴时期的首创精神和豪迈气度。由建筑师布鲁涅列斯奇设计建造的教堂穹顶标志着文艺复兴建筑的开始。

教堂的对面，还有一个直径27.5米的八边形洗礼堂，内部由穹顶覆盖，高约31米。所以从主教堂正面看，它有着一个由洗礼堂和钟楼构成的不大的街面广场。主教堂的内部较为宽阔，西面的大厅长约80米，分成四间，支柱之间的距离在20米左右，中厅的跨度也一样。钟楼约有13.7米见方、84米高，从1384年开始修建，三年后建成。钟楼的设计者，正是文艺复兴初期与诗人但丁同时代的大壁画家乔托，所以该塔楼又称“乔托钟楼”。如此高的塔楼，在中世纪教堂建筑中实属罕见。

东面的唱诗坛比较特殊，它呈八边形，对边的距离和大厅的宽度相等。因技术困难，唱诗坛上的穹顶——八角形塔楼竟长达百余年未正式封顶加盖。

佛罗伦萨大教堂是布鲁涅列斯奇一生最大的骄傲：顶下八角鼓座每边一圆形大窗，顶上八角小亭，合计60米高，使这座大教堂成为佛罗伦萨最高大的建筑，成



佛罗伦萨主教堂正面

为佛罗伦萨的象征。布鲁涅列斯奇的设计突破了哥特式尖顶的单一模式，吸收罗马万神庙和拜占廷圣索非亚达教堂半圆顶盖之长，又有大胆创新和发挥。这座大教堂为文艺复兴建筑艺术开辟了新时代。

【圣彼得大教堂】

梵蒂冈的入口建筑。高138米。建于1506—1626年。它是文艺复兴盛期，几位大师如拉斐尔、米开朗琪罗及众多建筑家们集体智慧的结晶。

中世纪时期此处原有座老圣彼得教堂，教皇尤里乌斯二世登基后，为了显示教廷统一意大利、统领西方天主教徒的雄姿意向，下令拆除这座破旧的教堂，决定在原地重建宏大的新圣彼得教堂。如当年佛罗伦萨大教堂一样，采取公开竞赛方式选择最佳方案，画家兼建筑家伯拉曼特的



圣彼得大教堂全景

正方形与希腊十字形叠合的集中式设计方案在竞赛中取胜。

1514年教皇去世，第二年伯拉曼特也去世了。新教皇利奥十世令拉斐尔为总设计师，要求将希腊十字形改为拉丁长十字形。因工程量过大、西班牙入侵、反赎罪券风潮以及拉斐尔去世，工程又放慢甚至停顿了。

1547年教皇保罗三世任命米开朗琪罗为总工程师，米开朗琪罗的设计又恢复到原先的正方希腊十字形，并精心设计了42米宽的中央大厅半圆形大穹隆顶，四角有四个小穹隆衬托。1626年完工后，这座大



圣彼得大教堂内景

教堂高达138米，成为全罗马城直至20世纪中叶前的最高建筑物。通过这座世界上最大天主教堂的中央半圆形顶盖的设计，米开朗琪罗的智慧与力度再一次得到显示，为文艺复兴又树立了一面不倒的旗帜。

16世纪末，教皇保罗五世又下令再在前边加建一个巴西利卡式大厅，整个建筑又改成拉丁十字形教堂，从前方不能再看到米开朗琪罗设计的大圆顶，但也并未起到画蛇添足的反作用，整个圣彼得大教堂依然十分雄伟壮丽、威严豪迈，如教皇面对朝拜的众门徒。

17世纪中叶，建筑家贝尼尼又在教堂前增加设计了一个圆形大广场，由两边廊柱围成，计有二百八十四根立柱。广场中央立有方尖碑，使这座大教堂更具神圣感。

圣彼得大教堂主体平面为拉丁十字形，南北宽约137米，东西总长约213米。



圣彼得大教堂正面

入口门厅横向展开，内接纵向中厅，中厅高约46米。中厅西端是位于十字交叉点的圣坛，在圣坛四隅，四个边长18米的墩座组成支承结构，在距地面约76米处擎起直径42米、内顶点高达123米的巨大穹顶。

大教堂的外表呈现着石构建筑雄浑而又精美的特点，立面采用了科林斯巨柱式构图，竖向划分为底座、壁柱、腰檐、顶楼、屋檐和雕像，穹顶高耸出屋顶檐口线，顶部是采光亭，亭顶的十字尖端距地面的总高度为138米。

1655至1667年，贝尼尼受教皇之托，在教堂前加建了一座巨大的马洛克椭圆形广场。广场中心是一个早已有之的尖方碑。两边各有一个喷水池。这个椭圆形广场又与原来的梯形广场合在一起。广场周围环绕着古罗马式的塔斯干柱廊，造型奔放，与后面的教堂连成一片，气势宏伟。

圣彼得大教堂是主体建筑与广场紧密结合的典范，其精美与气势都是同时代和后代同类建筑很难企及的。

【佛罗伦萨育婴院】

意大利第一座具有完全文艺复兴风格的建筑，当属布鲁奈莱斯奇设计的这座佛



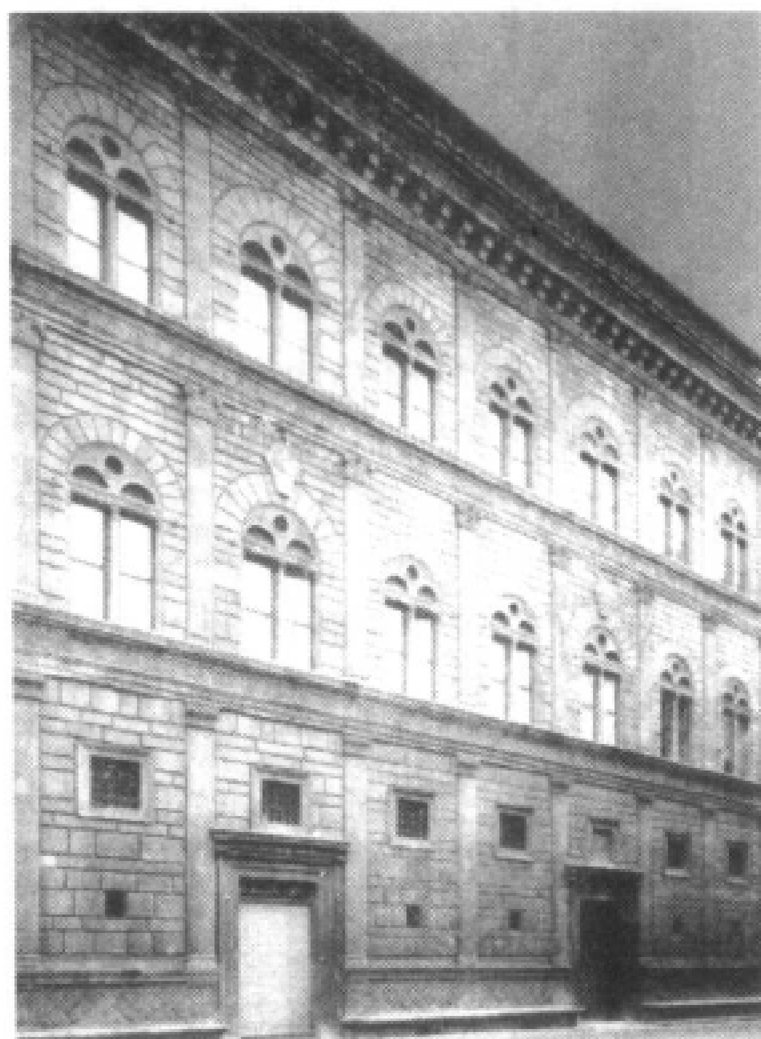
佛罗伦萨育婴院内

罗伦萨育婴院（1421～1445）。它的平面为长方形，中间是一个庭院，有些像修道院。其设计风格体现了文艺复兴时期力图打破宗教建筑与世俗建筑界限的艺术自由性。

佛罗伦萨育婴院造型简朴，正面底层为圆形连拱，线条柔和，柱头有古罗马科林斯柱式的特点，但比例上要细小低矮。该院由佛罗伦萨丝绸行业协会出资兴建，为体现这一举动的亲情与善意，布鲁奈莱斯奇在设计上有意强调水平线条，使建筑不显高度。再加上开放式的门廊，素雅的色彩，简朴的装饰，使这座世界上最早的育婴院具有了一种平易近人的风格和浓厚的人情味。

【鲁切拉府邸】

（1446～1451）位于佛罗伦萨。其底层为储藏室，壁柱被安排在建筑临街的正



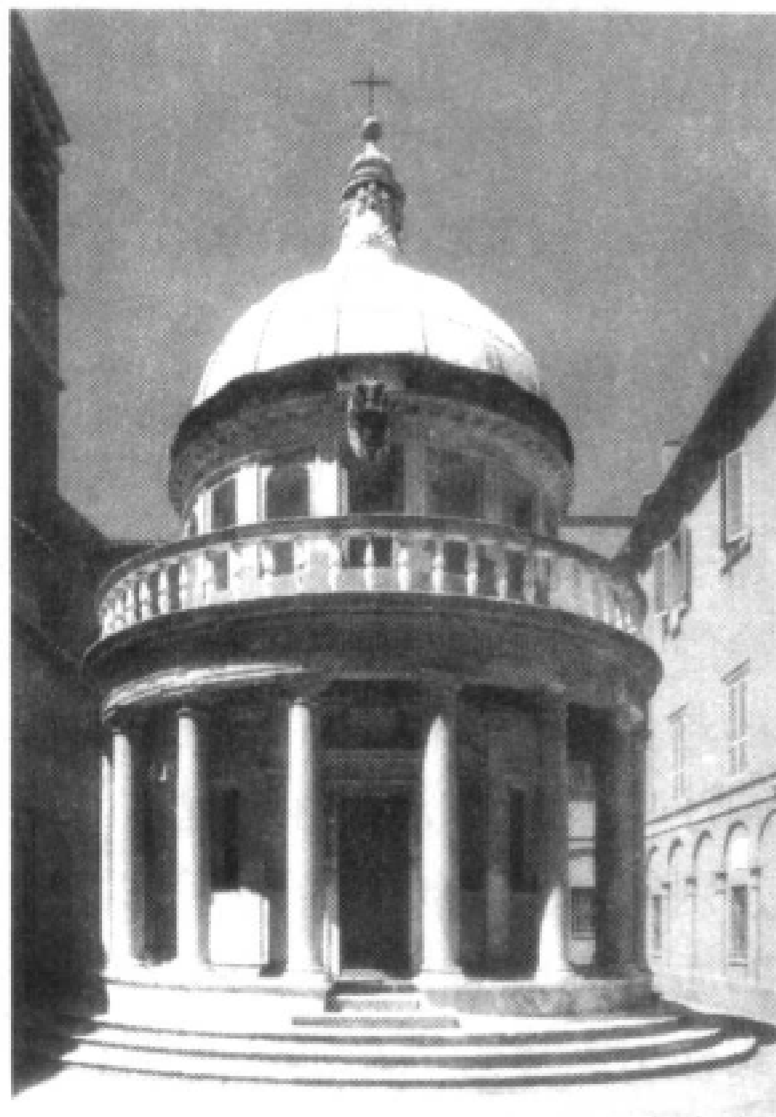
鲁切拉府邸

面，在风格上起到了强调厚重、坚实感的作用。整座建筑第一层窗户开得很小，为简单的四方形，壁柱为多立克式；到了第二、三层，窗户被加大，并有圆拱状的窗楣，壁柱柱头则分别是优雅的爱奥尼式和科林斯式。这种安排法与古罗马大角斗场

的柱式完全一致。有意思的是，这个立面的三层与整座建筑的实际高度并不相符，阿尔伯蒂的设计仿佛纯粹是为了体现文艺复兴运动"复兴"古典文化的意图。

【罗马坦比哀多教堂】

"坦比哀多"是小神庙的意思，罗马坦比哀多教堂（1502 ~1510）有两大特点：一是小——教堂位于罗马圣彼得修道院的院子里，其中心部分的直径只有 45 米；二是在外形上模仿古罗马的神庙，以表现对神圣感、完美和统一性的追求。建筑下部外圈由 16 根古罗马托斯卡那柱围成，其形状基本与多立克柱式相同，简朴

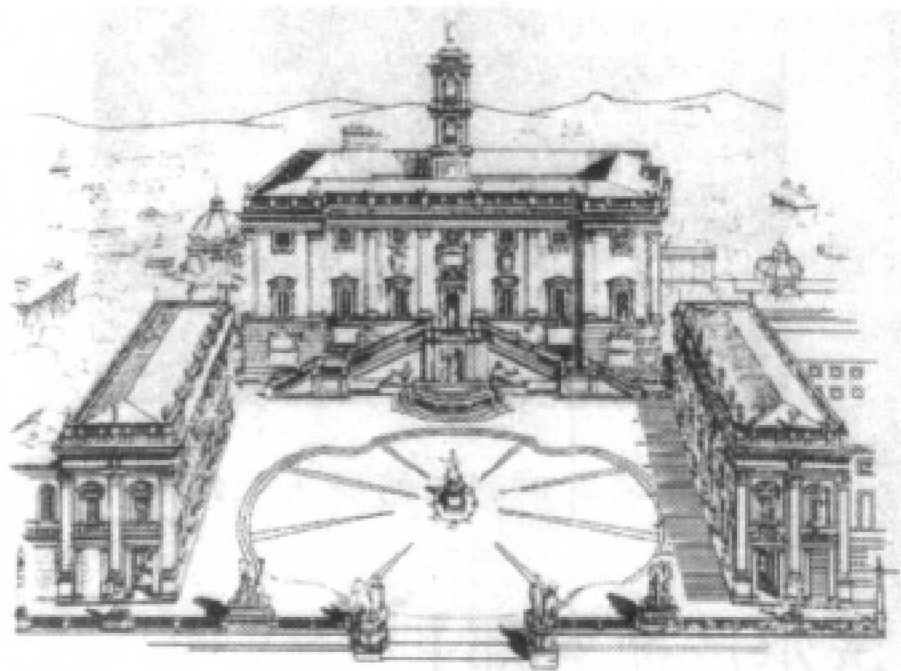


罗马坦比哀多教堂

的风格既适于小型建筑，又比多立克柱细巧精致。教堂上部为穹顶，由一圈柱栏围绕。上下两部分之间是装饰性浮雕，它们表现的虽是基督教仪式所用的器物，其造型却仿照了古希腊、古罗马的建筑装饰风格。整座建筑比例和谐，风格典雅，被公认为是文艺复兴盛期建筑的典范之作。

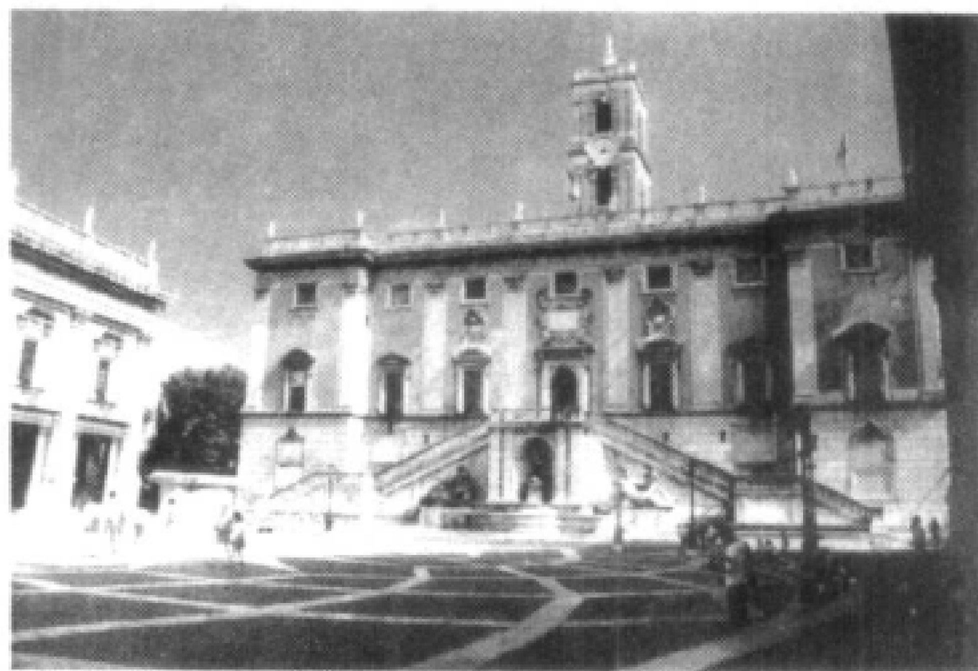
【罗马卡比多广场】

建于 1536 ~ 1564 年。按照卡比多山丘的天然地形，米开朗基罗设计了一个圆

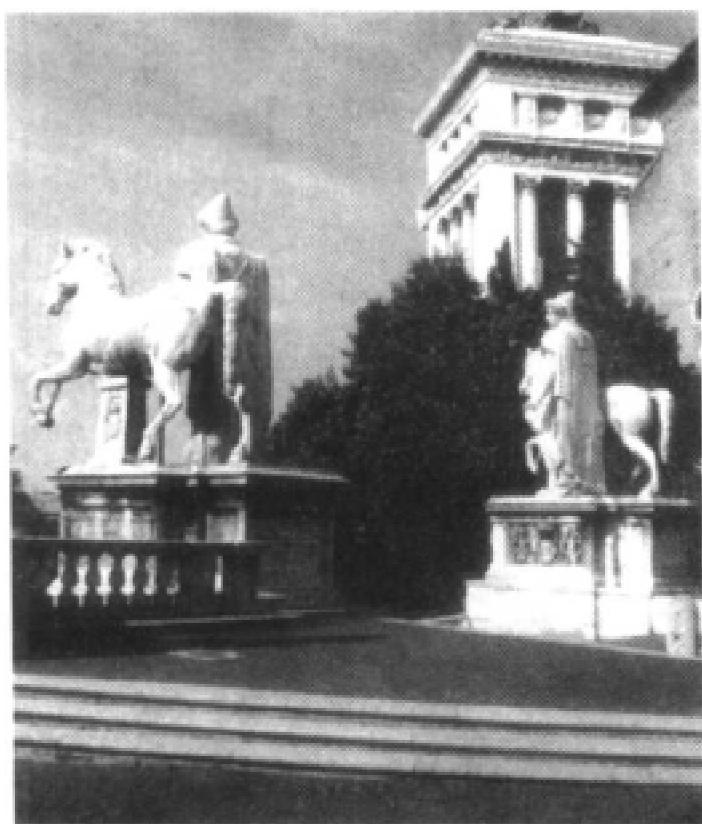


罗马卡比多广场

拱，拱的高处为椭圆形的广场，有台阶通上去，形式独特。圆拱代表的是地球，广场地面铺成的白色 12 角星图案则象征着太阳。太阳是古罗马神阿波罗的标志，在基督教里则与耶稣相联系。这个设计寓意着古罗马与基督教的宇宙观在文艺复兴时期的结合。太阳（同时也是广场）的中心，竖立着铸造于公元 2 世纪的古罗马皇帝马库斯奥瑞利斯的骑马青铜雕像。卡比多广场周围的建筑物布置也仿照古罗马的广场样式：两侧建筑较低，正面青铜骑像身后的元老院则高大突出，色彩醒目，入门处有台阶，以显庄严气派。



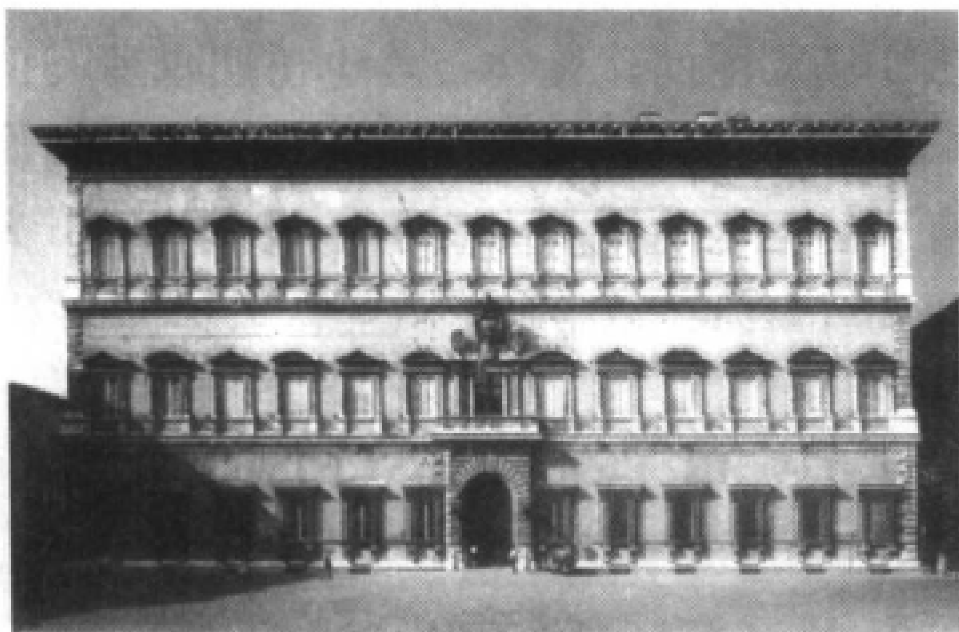
元老院



马库斯奥瑞利斯的骑马青铜像

【法尔尼斯府邸】

1534年，法尔尼斯被选为教皇，其家族原本从1517年就开始修建的府邸因而改变设计，以求与家族更显赫的地位相称。1546年后，该府邸由米开朗基罗负责建造，最后终于成为罗马最有气派的府邸。府邸的正立面对着广场，气派庄重。米开朗基罗设计它时，将原建筑的窗户加大，在大门上方添了一个显著的法尔尼斯家族标志。整个立面高295米，宽56米，



法尔尼斯府邸

用线脚隔为三层。墙面粉刷，边缘采用隅石手法装饰。顶上的檐部很大，和整座建筑比例合度。

法尔尼斯府邸的形制为典型的文艺复兴府邸建筑：府邸为封闭的院落，内院周围是券柱式柱廊。入口、门厅和柱廊都按轴线对称布置，装饰富丽。特别是二楼的沙龙，为家族迎宴宾客的场所，里面集中了很多艺术珍品，墙上有展现家族辉煌历史的巨幅壁画。



法尔尼斯府邸内院

【维琴察圆厅别墅】

建于1552年，特点是结构严谨对称，风格冷静，反映了一种“绚烂至极归于平淡”的趋势。其主体平面呈正方形，中间有个圆厅，因此得名。由于建在一座小山丘上，别墅四面均可以看到美丽的风景。别墅四面的造型也非常一致，各有一个爱奥尼式柱子支撑着三角形门楣的门廊，前

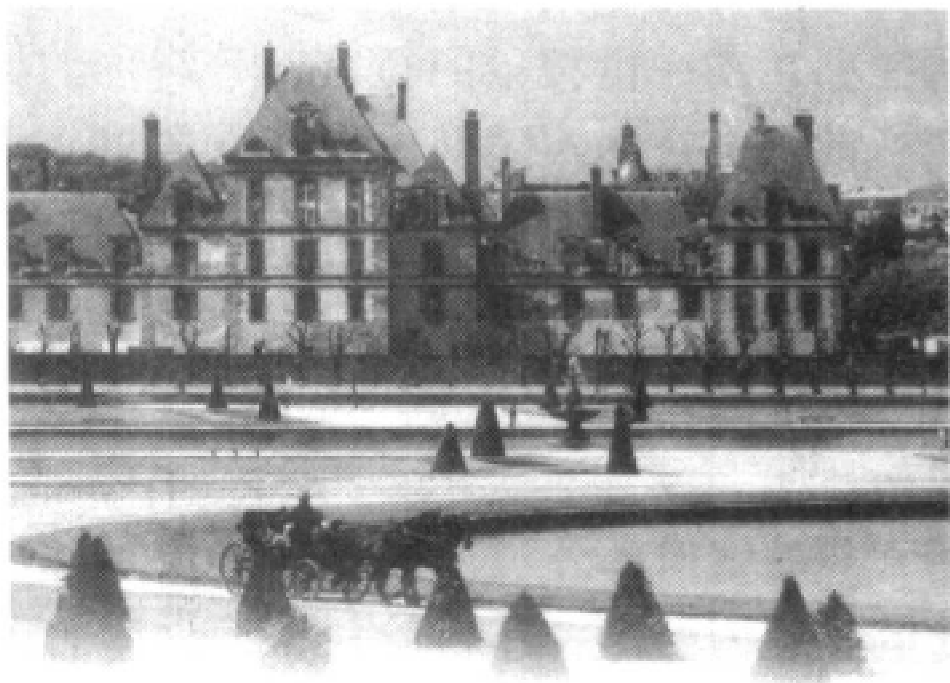


维琴察圆厅别墅

面有台阶。这原本是宗教建筑的样式，用在这里是为了表现与俗世环境的距离感。同样，中间圆厅的上加穹顶也模仿了宗教纪念性建筑，象征着宗教的精神世界。整座别墅由最基本的几何形体如长方体、圆柱体、球体等组成，用色素雅，简洁中透出矜持与庄重的气质。

【枫丹白露宫】

枫丹白露的宫殿和园林，在法国巴黎以南 60 千米处的枫丹白露镇上。“枫丹白露”的意思是“美泉”，得名于该地一眼清澈碧透的小泉。枫丹白露的宫殿是一座艺术宫殿，珍藏着世界各地的艺术珍品，



枫丹白露宫

其建筑也是建筑艺术史上的奇迹。其园林更是幽静安谧，无数的文学作品中都曾描绘过它的美丽神韵。1981 年，枫丹白露的宫殿和园林被联合国教科文组织作为文化遗产列入了《世界遗产名录》。

枫丹白露是由弗朗西斯一世在 12 世纪的城堡遗迹上建筑起来的。这座极其华美的宫殿坐落在一片面积为 1.7 万公顷的美丽森林之中。宫殿由白马院、椭圆院、源泉院等几个部分组成。白马院长 152 米，宽 112 米，正门朝东，前门是马蹄形的台阶。建于 1504 年的大臣殿建在白马院的北面，南面则是建于 1738 年的路易十五配楼。源泉院南面是建于 1750 年的宏大院，东面则是建于 1768 年的配楼，另有弗朗索瓦一世的长廊建于院北。椭圆院内的建筑有圣路易纪念塔、赫梅斯廊、王子院、官员院、拿破仑住宅等。

在这座西方艺术宫殿里，有一座陈列中国艺术的中国馆，是这座宫殿的独特之处。在这座馆里，多为明清时代的艺术品，如中国明清时代的名画和香炉、牙雕、玉雕、金玉首饰等上千件艺术珍品。

枫丹白露的花园在枫丹白露宫东面，呈方形，其面积有 0.03 平方千米。花园中处处青松碧波，曲径通幽。王宫贵族和拿破仑欢宴之处一座浅黄色的八角亭，位于占地 4 公顷的鲤鱼塘中。面积达 1.7 万多公顷的森林就在枫丹白露宫殿附近，多为高大的乔木，如橡树、桦树、山毛榉等。

枫丹白露宫最初是国王路易六世打猎的行宫，因为它历经几个世纪依然辉煌依旧，所以常常被法国人自豪地称为“世纪之宫”。枫丹白露宫是法国历史的见证人，1685 年路易十四在这里撤消了南特勒令，从而引起了胡格诺教徒的激烈反抗；1812 年～1814 年罗马教皇被拿破仑囚禁于此；1814 年拿破仑在此被迫签字退位；二次大战时，希特勒曾耀武扬威地在此摆设“庆功宴”。



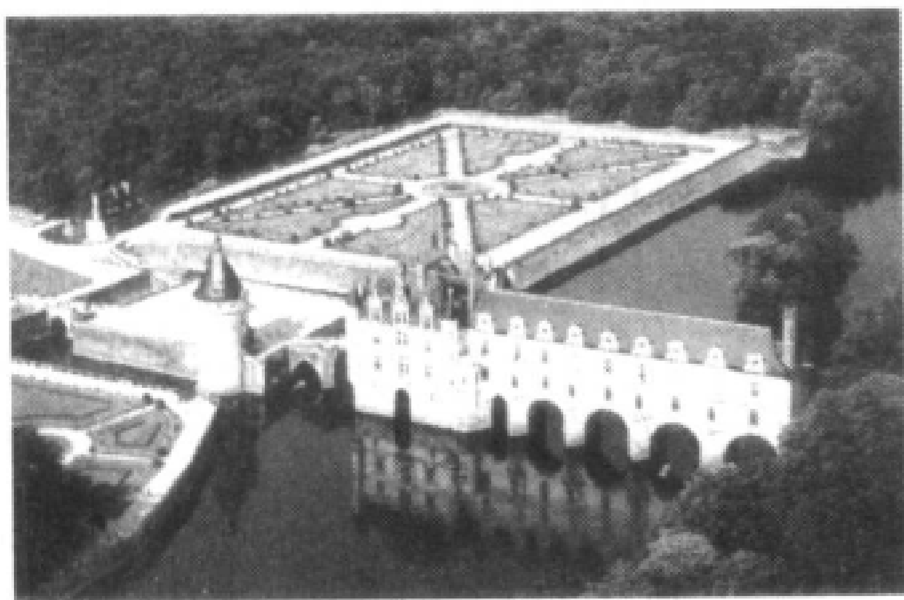
枫丹白露宫内的墙壁四周和天花板上布满了各式各样的宗教和世俗的油画。

1814 年拿破仑在莱比锡一战中溃不成军，被迫在枫丹白露宫中签下退位书。这个曾经在战场上呼风唤雨的人物，曾经改变欧洲大陆命运的人物，面对联军的刀剑，从容地拿起笔，神色威严，发布他一生中最后一道命令——在退位文告上签上自己的名字。那些昔日跟随他南北征战的将士们都已经泣不成声，在一片高呼“皇帝万岁”的送别声中，他进行了最后一次演讲。一一与将士们吻别后，他神情泰然地前往流放地——厄尔巴岛。

作为特有的历史“见证人”，枫丹白露宫正以它独有的魅力迎接着世界各地的游人们。

【尚龙苏府邸】

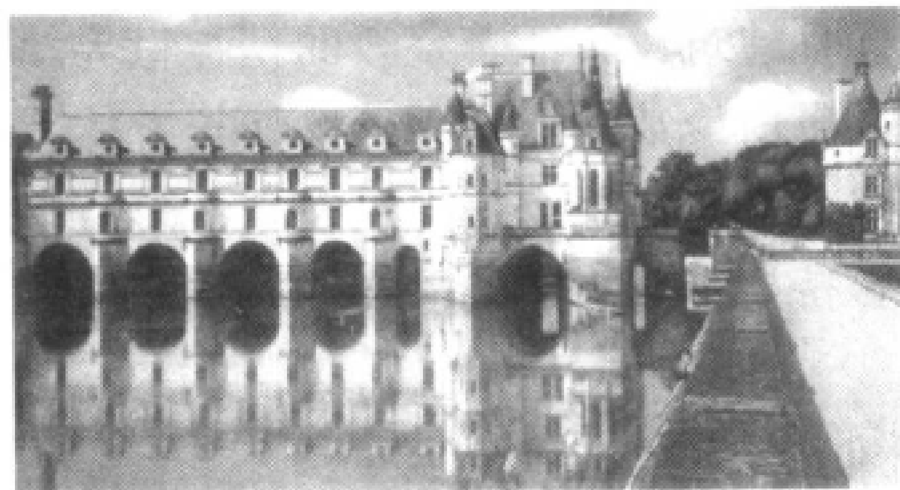
由法国建筑师劳尔麦（R·Orme）等人设计的尚龙苏府邸（1515～1556）是法



尚龙苏府邸

国早期文艺复兴建筑之一。这位出现于盛期文艺复兴之始的艺术家，一方面保留了一定的民间传统和旧的宗教观念，另一方面在新的贵族圈子里周旋。他所设计的这幢府邸，凌空飞建在鲁尔河的粼粼波光之上，府邸与四周的景色显得十分地和谐，它与鲁尔河严谨地依着同一轴线对称布局，而且，建筑的外形与其内部空间相呼应，显得非常优美动人。

在其建筑装饰上，可以明显看出意大利文艺复兴风格对尚龙苏府邸的影响，对称的立面、巨大的室内阶梯等，都扬弃了中世纪时期的哥特式建筑风格，将希腊、罗马和哥特式传统交融在一起。

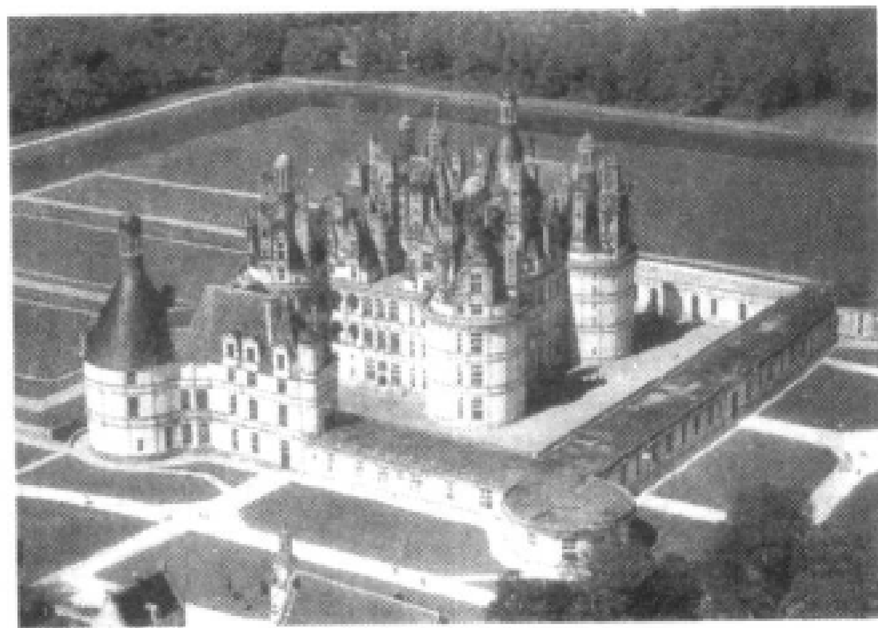


尚龙苏府邸

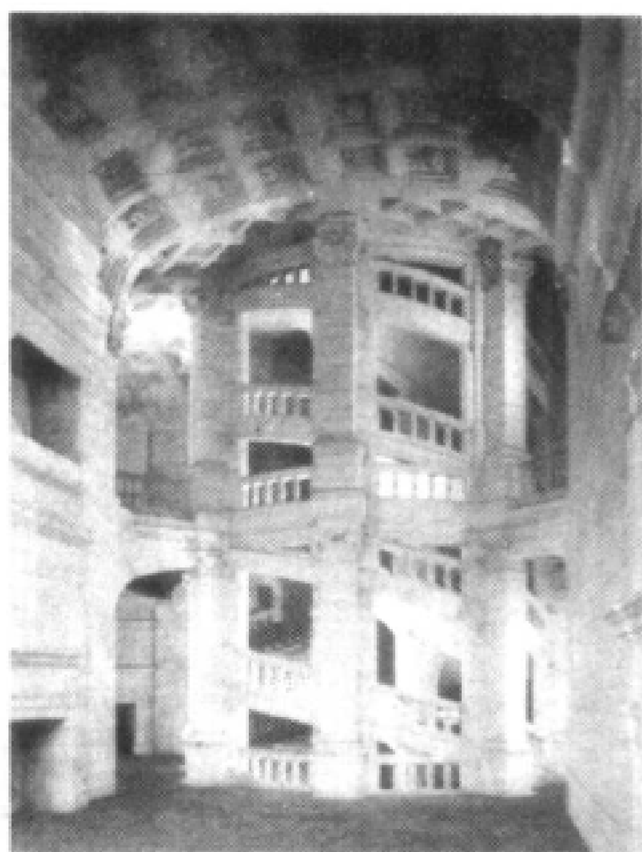
【商堡府邸】

这座由乃帕维（Pierre Nepven）设计的商堡府邸于 1519 年开始修建，为法国国王弗兰茨一世狩猎的行宫。其对称的构图、前面大片的花园都体现了文艺复兴式建筑的特点。但建筑中部的封闭结构则像中世纪的城堡。屋顶上密布的 300 多个烟囱、尖塔和天窗则体现了晚期哥特建筑的风格。

与商堡府邸外观上的严谨形成鲜明对比的是其内部的一座台阶，据说这座台阶是意大利文艺复兴巨匠达·芬奇设计的。台阶为两个螺旋组成的旋转楼梯，以柱墩支撑，空间效果奇异，给人以强烈的动感和不稳定感。这是法国文艺复兴早期样式主义所追求的效果。



商堡府邸

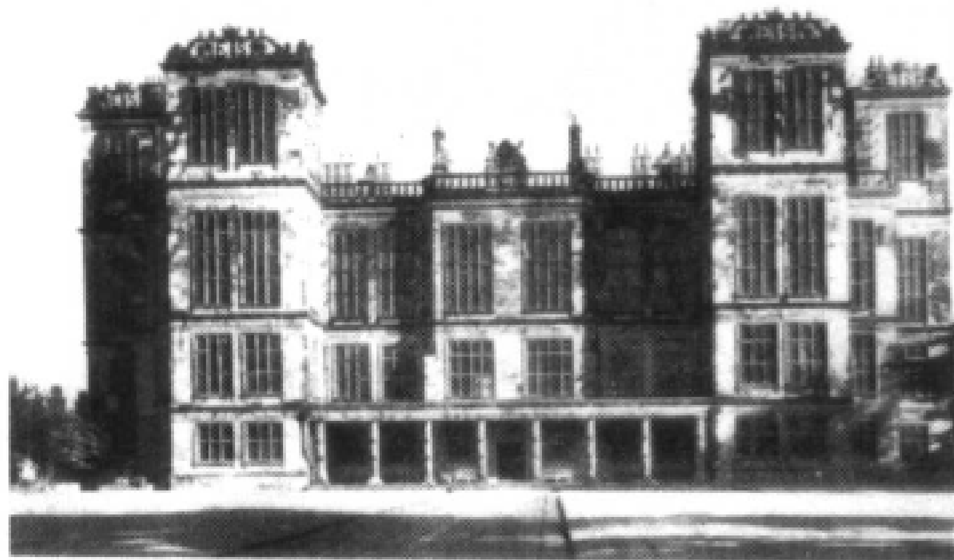


商堡府邸内景

【哈德威克府邸】

16 世纪，意大利文艺复兴风格开始在英国流行。罗伯特·史密森（Robert Smython）于 1590 ~1597 年设计建造的哈德威克府邸位于德北厦。它将哥特建筑对长玻璃窗的运用等手法和府邸建筑讲求气派的形式结合在一起，是英国文艺复兴建筑的一个成功范例。该府邸构图严格对称，分为三层。两侧共有 6 个塔楼，楼层的水平线脚是文艺复兴式样，而窗棂及塔楼的垂直线条则仍有英国哥特的特点。当时玻璃窗多的建筑是财力殷实的标志。位于建筑中部的餐厅和客厅也都装饰豪华。

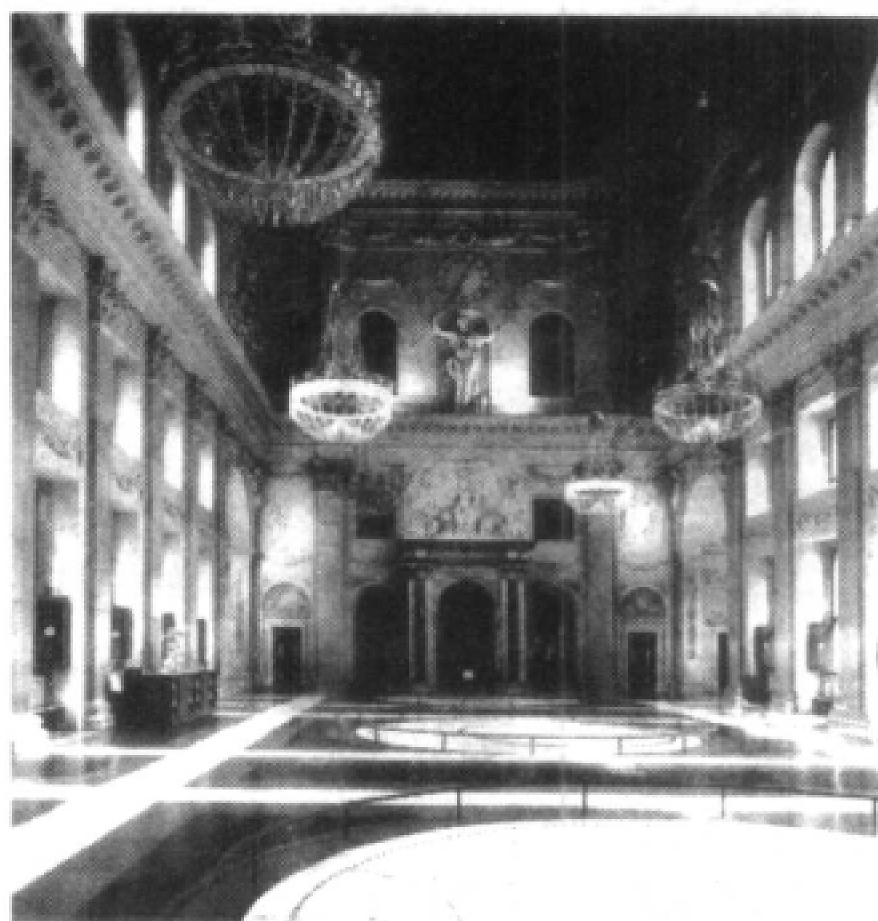
哈德威克府邸是英国文艺复兴时期府邸建筑的代表作之一。在它周围的花园里，修剪成几何形的灌木篱与建筑的严谨相呼应，另有杂花和自然生长的树木点缀其间。



哈德威克府邸

【阿姆斯特丹市政府】

始建于 1648 年的阿姆斯特丹市政府为今天的皇宫。当时荷兰共和国刚刚摆脱西班牙的控制而独立，阿姆斯特丹正处于政治、经济和文化上的“黄金时代”。这座宏伟的市政府由雅各布·丹·坎彭（Jacob van Campen，1595 ~ 1657）设计，其形制与 16 世纪文世复兴式建筑相似，但更强调古典主义的气质。建筑的构图为带角楼的四方形，庭院被中间的大厅分割成两部分，以有利于大厅的采光。正立面有古典主义的壁柱、带穹顶的钟楼和三角形山墙，上面有阿姆斯特丹的保护神——海神的雕像。



市政府大厅

【罗马耶稣会教堂】

（1568 ~ 1584）是意大利建筑从手法主义向巴洛克风格过渡的代表作，也有人称之为第一座巴洛克建筑，主要设计者为波尔塔（Giacomo della Porta，1537 ~

1602)。其构图非常独特：从平面上看它类似中世纪教堂，但长厅部分只有一个宽阔的大厅，两侧为小祈祷室。中间有一个穹顶，是文艺复兴时期的趣味。1573～1584年建成的西立面则大体上属于文艺复兴晚期风格。但在细部处理上，教堂却开始表现出巴洛克建筑常用的手法，如成双的壁柱、重叠的山花、起伏的檐口、巨大的涡卷等。教堂的室内经过后来的改造，则完全是巴洛克风格的了。

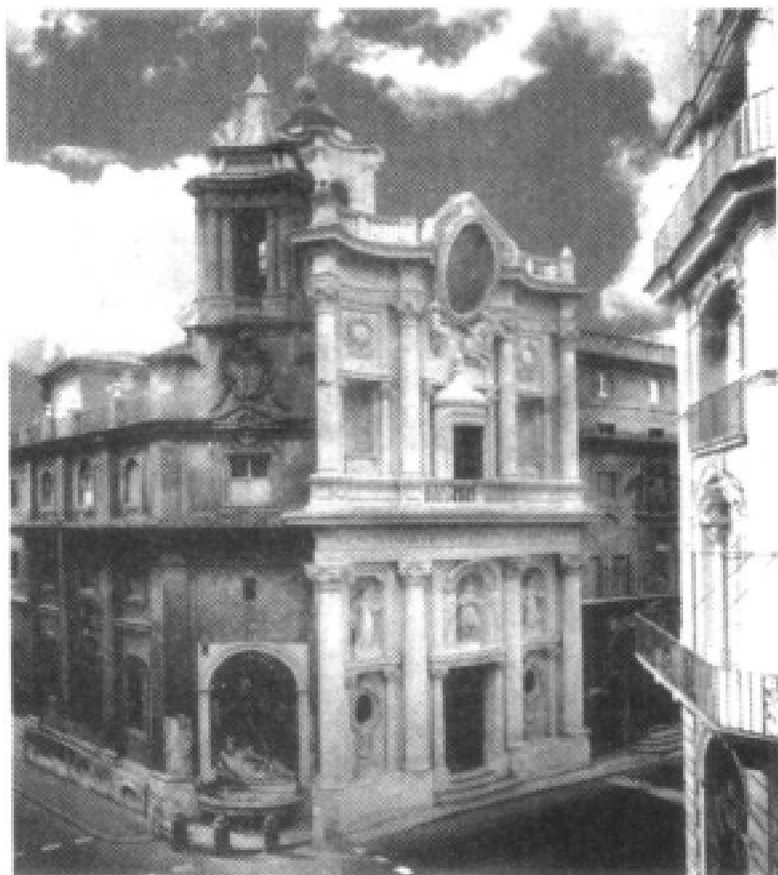


罗马耶稣会教堂

【圣卡罗教堂】

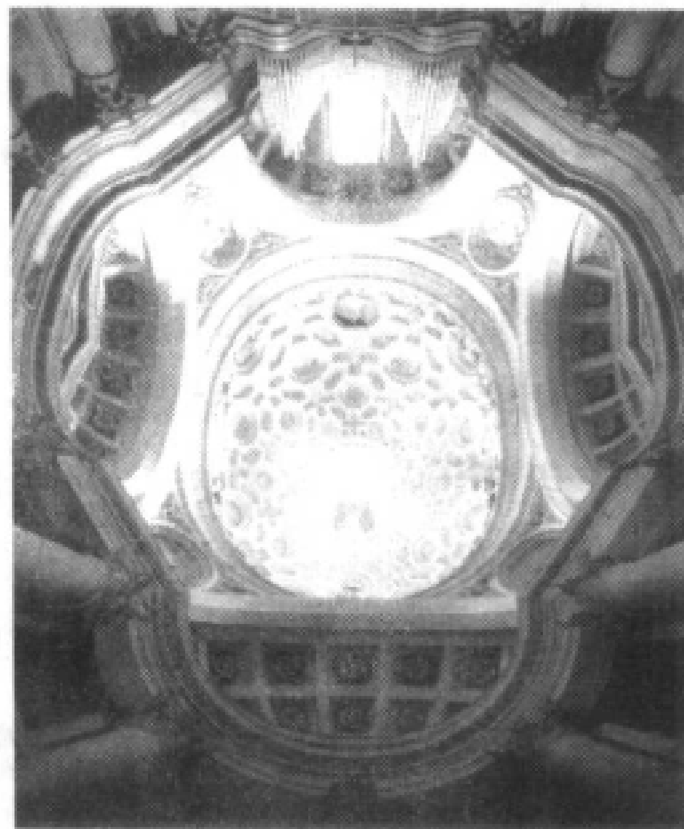
位于罗马四喷泉路口的圣卡罗教堂（1638）规模并不大，正立面设计仍有文艺复兴建筑的余韵，从而独立于教堂的其他立面甚至内部结构。但殿堂平面与天花装饰强调曲线动态，立面山花断开，檐部水平弯曲，墙面凹凸度很大，装饰丰富，有强烈的光影效果。这些波浪形的曲面、巨大的椭圆形纹章和飞翔天使的雕像，都在渲染着巴洛克建筑的气氛。

在圣卡罗教堂面向街道的西立面上，波动的檐部交错变化，壁柱与其凸点、凹点相互配合，创造出非常醒目、非常富于



圣卡罗教堂

动感的视觉效果，艺术上颇有特色。圣卡罗教堂内部设有椭圆形的穹顶，它统率着教堂内的空间。椭圆形的穹顶高大敞亮，而四周的小空间则尺度近人，光线幽暗，两者之间形成了一种富于戏剧性的对比关系。投射进教堂的光线照亮了这个精美的穹顶，使之与幽暗的室内形成鲜明比照，从而成为人们注意的中心，引导着人们向往天国。



圣卡罗教堂穹顶

【西班牙台阶】

“西班牙台阶”建于1723～1726年，它将低处的西班牙广场与高处的法国修道

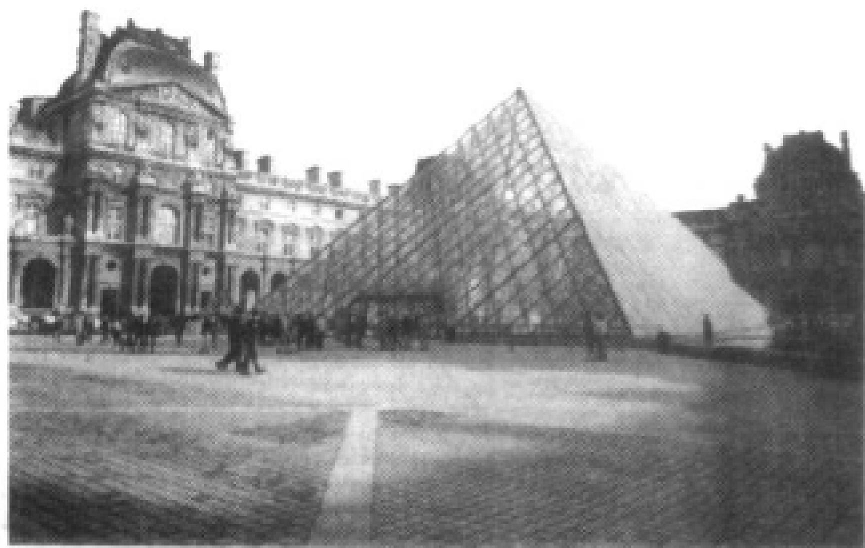


西班牙台阶

院连接起来，是罗马最具巴洛克色彩的城市景观。在斯帕奇（Alessandro, Specchi）和桑克蒂斯（Francesco de Sanctis）的设计下，它共有135层，可分上、中、下三部分。下部渐渐由宽变窄，到了中间又向外张开，上部复又聚拢，通向修道院前的一座方尖碑。这样聚散捭阖，从台阶不同位置观察到的形状和景致都不相同，变化十分丰富。每到春天，沿台阶向上排列的杜鹃花更将建筑装点得生意盎然。

【卢浮宫】

位于巴黎市中心的卢浮宫，是世界上最大、最著名的艺术宝库之一，是驰名世界的万宝之宫和艺术殿堂。



卢浮宫

它始建于公元1204年，建造者最先是菲利普二世，最初只是一座碉堡，用以保存珍宝和王室档案。查理五世到路易十四的统治者们相继对其改建、扩建，最后落成的宫殿建筑群气势恢弘。到1789年资产阶级大革命后，建筑师拜尔西耶和枫丹在拿破仑委托下增建其西翼，至1857年拿破仑三世在位时期才算完工。

卢浮宫是欧洲面积最大的宫殿建筑之一，整个宫殿占地19.8公顷，建筑物占地4.8公顷，全长680米。柱廊壮观，塔楼华丽，雕塑精美，陈设富丽堂皇，建筑艺术极为精湛。



俯瞰卢浮宫

1793年，在法国国民议会的批准下，它被改为国立美术博物馆，向公众开放。卢浮宫美术博物馆由绘画馆、雕塑馆、埃及艺术馆、东方艺术馆、希腊罗马艺术馆和装饰艺术馆6个部分组成。世界古今许多著名艺术大师的作品陈列于此，有古埃及、古罗马、古希腊以及波斯帝国等东方文明古国的艺术品，也有中世纪文艺复兴时期的佳作，如意大利的达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗的绘画与雕塑，西班牙的戈雅、荷兰的伦勃朗的作品等，这里法国画家的作品更是不计其数，古典主义、印

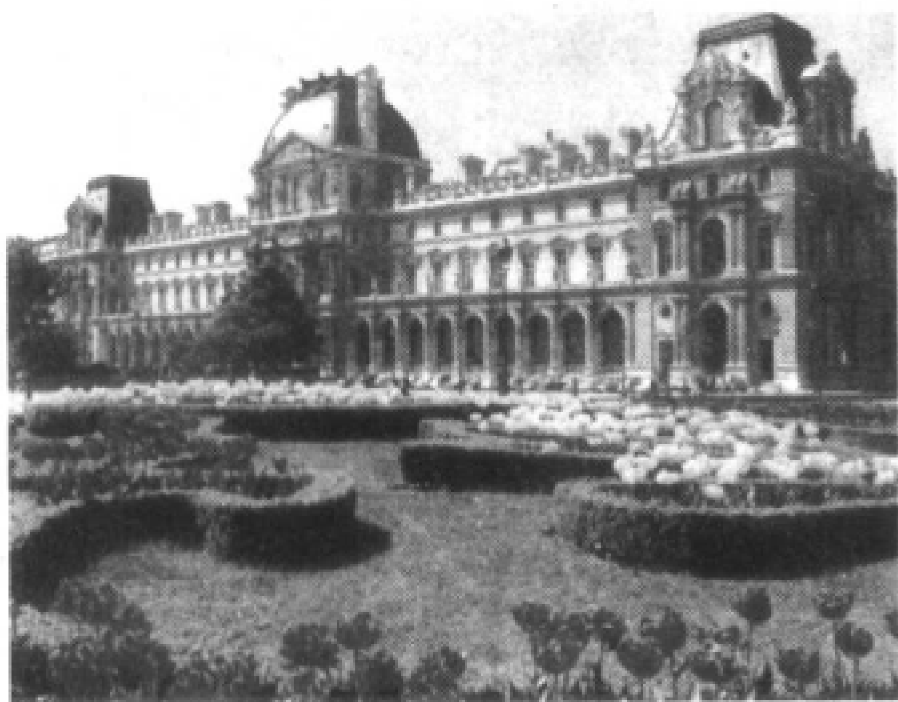


1667～1674年重新改建的卢浮宫东立面

象主义、浪漫主义和现代派著名大师的作品数不胜数。

目前，卢浮宫收藏了40万件法国及欧洲各种流派的代表作和珍品，只有一部分用来展览，但光是浏览这一小部分也得走15千米路程。"爱神维纳斯"、"胜利女神尼卡"和"蒙娜丽莎"被称为"宫中三宝"，最引人注目，游人总想先睹其风采。这些作品不仅经历不凡，而且具有特殊魅力。

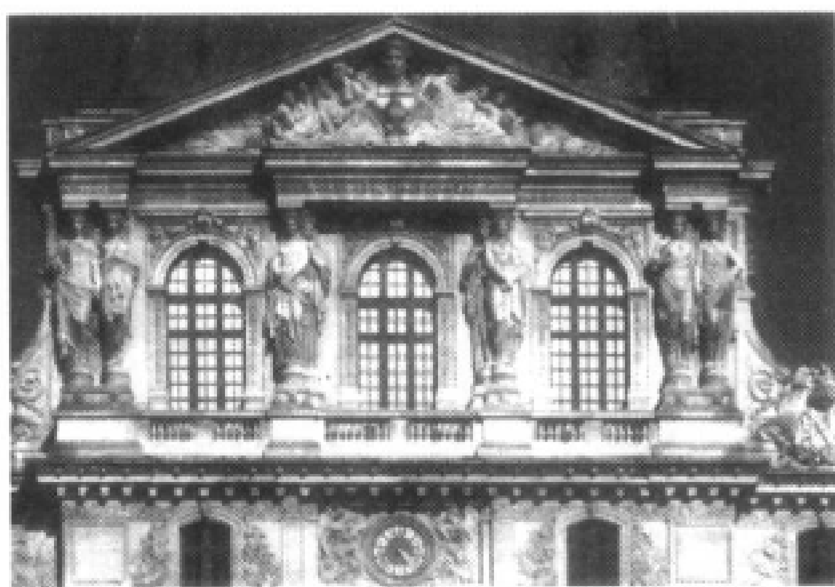
1989年3月，卢浮宫又增加了一个新景点。它是一座玻璃金字塔，位于卢浮宫两翼中间的"拿破仑庭院"内。塔高20米，是卢浮宫博物馆的主要出入口。这是



拿破仑广场是卢浮宫建筑群的重要组成部分

一个富有预见性的超前作品，有法兰西迈进新世纪的标志的美誉。法国大革命200周年庆典正是它的落成日。今日玻璃金字塔不仅是巴黎的新风景点，而且是举世瞩目的建筑杰作。卢浮宫因此更受游客青睐，游客纷至沓来。

卢浮宫从腓力·奥古斯都的城堡到成为世界上最大的博物馆，这800年历史就是一部神奇的史诗。它目睹了弗兰西斯一世接见查理五世的盛况，亨利四世和玛丽·德·美第奇喜结良缘，亨利四世遭拉瓦亚克行刺，拿破仑一世抛弃约瑟芬而与玛丽·路易丝结婚，1911年《蒙娜丽莎》被窃，两年后又重新找回……

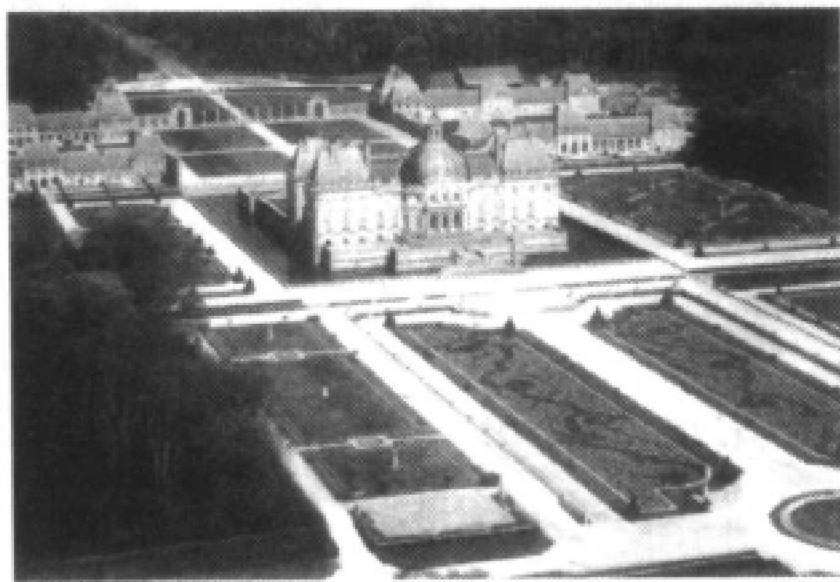


卢浮宫的豪洛克亭

【维康府邸】

位于巴黎郊外，是财政大臣福凯于1655年为自己建造的。由于福凯一定要把这座府邸修建得比其他府邸更为豪华，他找来了当时法国三位最有才能的艺术家：勒沃负责建筑设计，勒诺特尔负责园林设计，勒布兰负责室内装修。结果维康府邸工程浩大，雇用的工人一度达到了18000人。

维康府邸仿佛处在一个岛上，四面为人工水槽。其突出的角楼延续了16世纪的府邸样式，中心部分则为一个椭圆形的大厅，上盖穹顶。府邸内的国王套间朝向花园，装饰最为豪华。可是在欧洲30年战争刚结束，法国财政窘迫的情况下，福凯过于露富，这令当时才十几岁、但已野心勃勃的路易十四大为恼火。他并未领情下榻维康府邸，却将福凯终身关入了监狱。

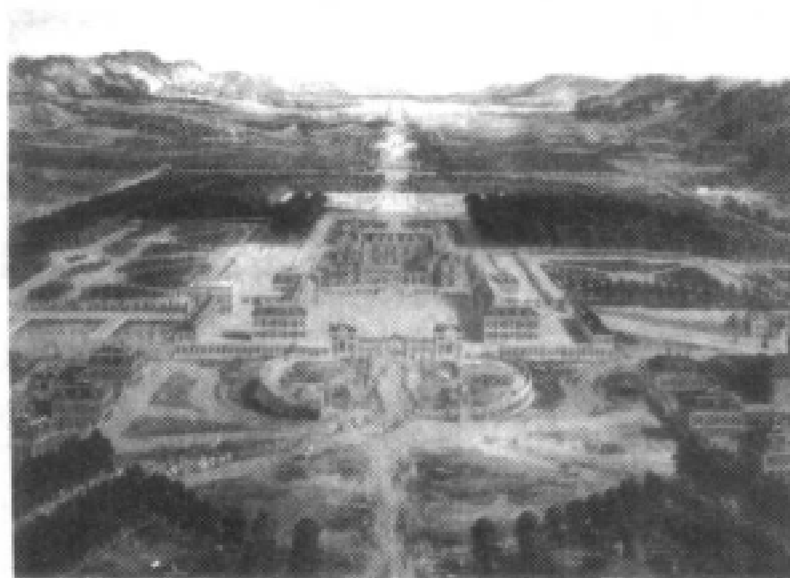


维康府邸

维康府邸的园林设计反映了法国古典主义园林艺术的成熟。府邸后的花园呈平缓的下坡势，里面分布着图案繁密的花坛、几何形的剪植树坛、喷泉和雕像等。接着是一条横向的运河，然后地势又渐渐向上，直到台阶引向一座大力士海格里斯的巨大塑像。这样在不同的位置上，所见的景致以及建筑与园林的关系都不相同，可谓匠心巧妙。

【凡尔赛宫】

法国古典主义的宫殿及园林的代表作。位于巴黎西南 22 公里。这里本来有

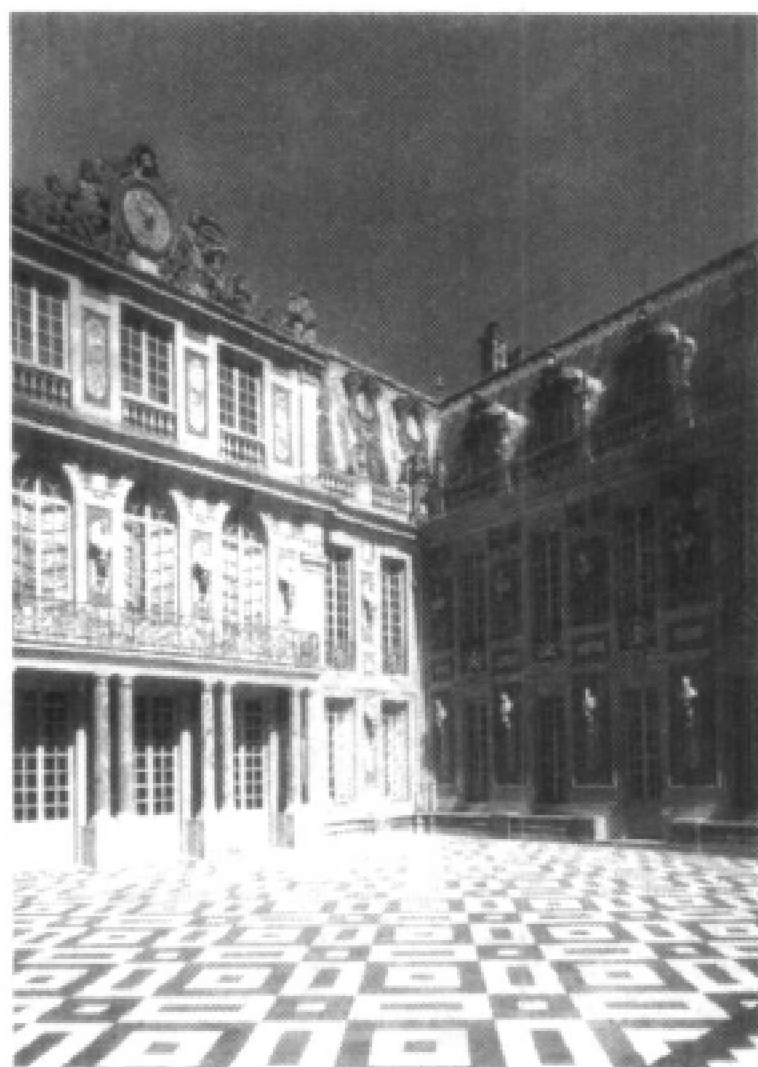


俯瞰凡尔赛宫

一座供国王狩猎时休息用的不大的庄园，国王路易十四于 1662 年下令大规模扩建，建成了欧洲最大的宫殿和园林。1682 年，



凡尔赛宫镜厅



凡尔赛宫的大理石院

朝廷迁到凡尔赛，直到 1789 年路易十六被法国资产阶级革命推翻为止。

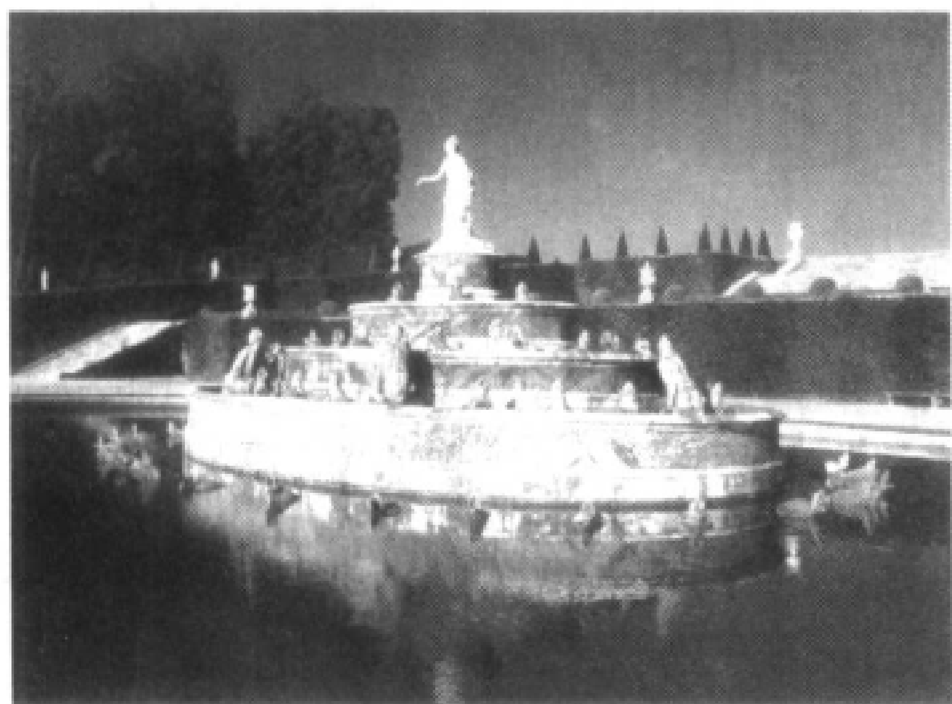
凡尔赛宫主要由建筑师 L. 勒沃和 J. –H. 芒萨尔先后设计，室内装修由 C. 勒布伦负责。18 世纪时，建筑师 J. – A. 加布里埃尔增建了教堂、剧场和其他一些部



凡尔赛宫一角

分。园林的设计人是 A. 勒诺特尔。宫殿的建筑风格基本是古典主义的，但在室内装修上有许多巴洛克的因素。园林是古典主义的代表作。17 世纪下半叶和 18 世纪上半叶，法国最优秀的绘画、雕塑和工艺品都集中在凡尔赛宫和它的园林里。所以凡尔赛代表着当时法国美术和工程技术的最高成就。1837 年，它成了博物馆，向公众开放。

凡尔赛宫和它的园林总面积为670公顷。宫殿在东端，正面朝东，南北长约400米，北翼是贵族和官吏们居住和办事的地方，南翼供王子和公主们居住，中央部分向西凸出约90米，是国王和王后的寝宫及主要仪典大厅的所在。宫殿的轴线向东穿过凡尔赛城，向西穿过园林，统率着城市和乡村。



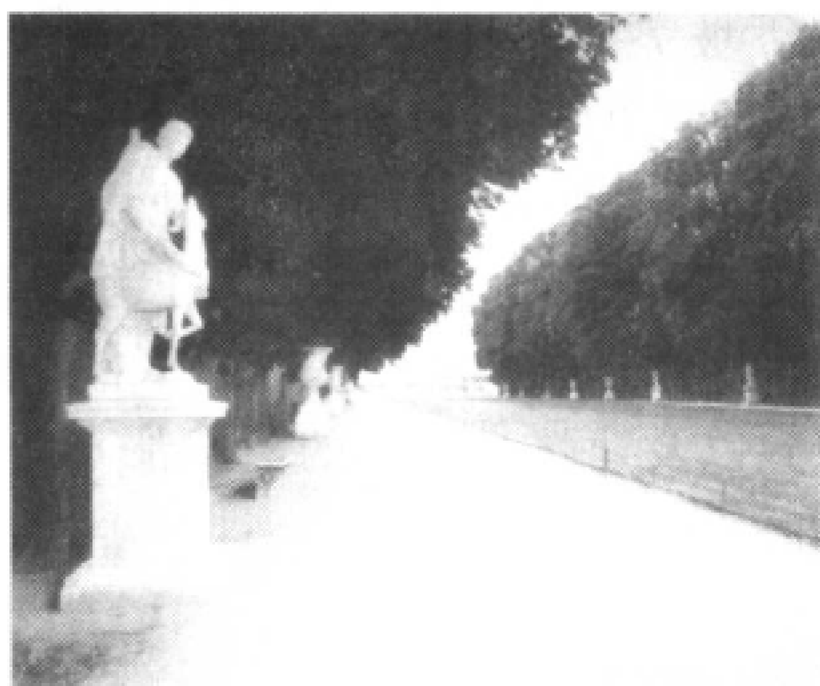
凡尔赛宫母神喷泉

园林作几何式布局，中轴线长达3公里。靠近宫殿的是图案式花园，它之西是小林园，再往西是大林园。轴线在小林园中的一段叫“王家大道”　（今名“绿毯”），主题是歌颂“太阳王”路易十四。大林园以十字形水渠为骨干。横向水渠的北端有国王的别宫大、小特里阿农。小特里阿农的花园曾是中国式的，后经改造，但还存有自由布局和叠石假山等遗迹。

凡尔赛宫及园林在欧洲影响很大，王宫和贵族府邸模仿它的很多。北京长春园的西洋楼部分就曾模仿过它的一些局部。



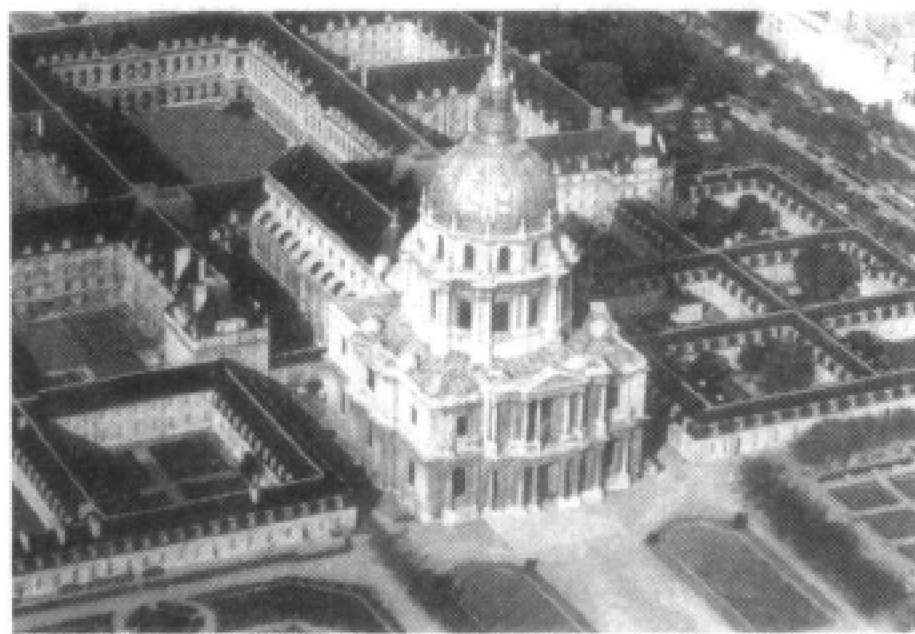
凡尔赛宫园林中轴线上的阿波罗雕像



王家大道在母神喷泉之西，法国大革命后改称为“绿毯”。

【巴黎残废军人教堂】

1670年，路易十四下令建造了一座可容纳4000多人的残废军人收容所。1679～1691年，收容所前又建了一个教堂。这座教堂的设计者孟萨采用了古典纪念性建筑的构图，将新教堂接在旧的巴西利卡式教堂的南端。教堂平面呈正方形，中央顶部覆盖着有三层壳体的穹窿，外观呈抛物线状，略微向上提高，顶上还加了一个文艺复兴时期惯用的采光亭。穹窿顶下的空间是由等长的四臂形成的希腊十字，四角上是四个圆形的祈祷室。



巴黎残废军人教堂

巴黎残废军人新教堂最引人注目的是其金色穹顶。穹顶顶部离地106.5米，造

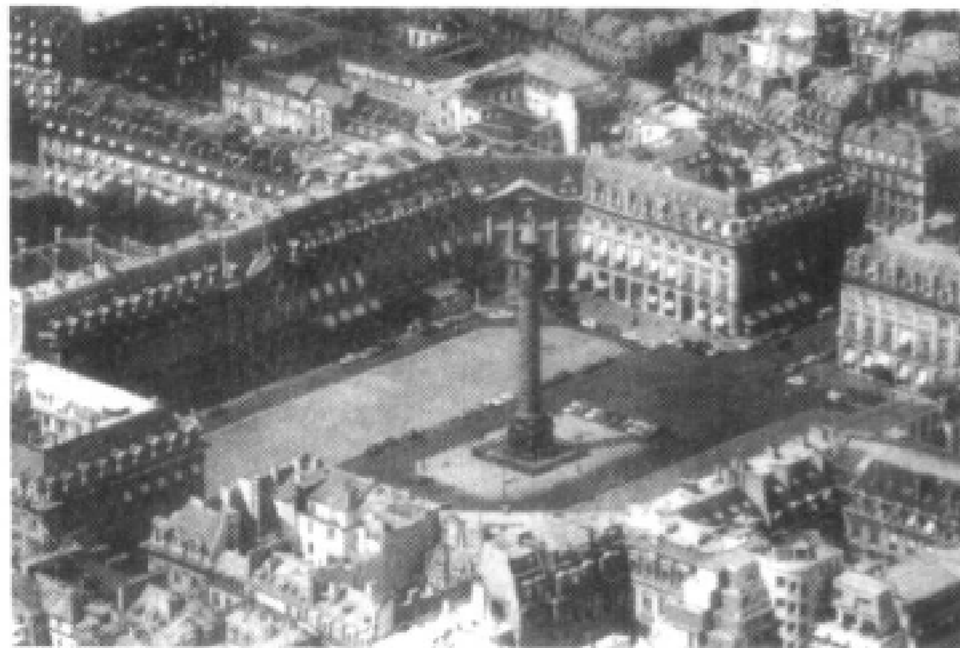


巴黎残废军人教堂主体教堂

型高耸，上面还开了很高的窗户以加强内部的采光，有强烈的升腾感。穹顶上的雕饰图案代表军事战利品。下面的教堂与穹顶的比例为1:1，这使得教堂仿佛是一个巨大的基座，整体建筑因此显得稳定而和谐。在这里，古典主义对水平线的强调与哥特式向上的动势互相对比而又互相协调。

【旺多姆广场】

巴黎在1688～1689年间开始建造旺多姆广场。它的主要设计者孟萨削去了广



旺多姆广场

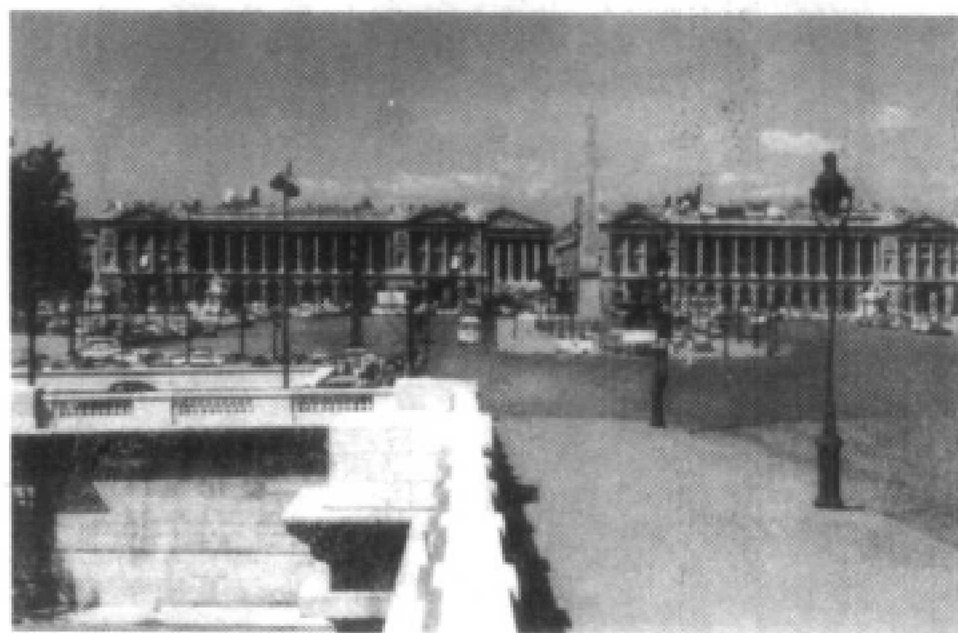
场四方形平面的四个尖角，使其转折处较为柔和。同时，广场上的建筑物由建筑师统一设计立面，再卖给私人在立面后造屋。这种做法使建筑风格非常统一：它们都分三层，下层是圆形连拱，顶上有突出的天窗，结构清晰，给人以均匀的韵律感：立面装饰部分不多，主要是三角门楣上的徽章和塑像，整体效果传达出了古典主义精神。1699年，旺多姆广场上添了一座路易十四像，后被毁。1806年，拿破仑仿照古罗马的图拉真广场，竖起一根44米高的纪念柱。



旺多姆广场纪念柱

【巴黎协和广场】

巴黎协和广场是法国最著名的广场之一。它的总面积为84000平方米，1748年



巴黎协和广场

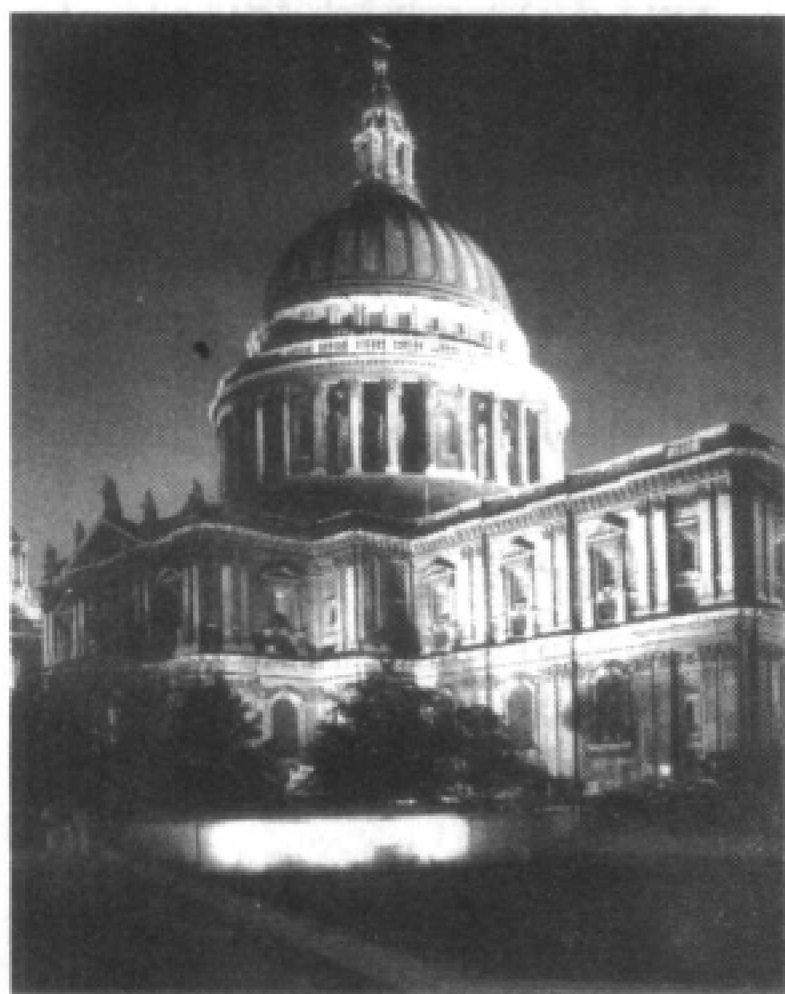
为纪念路易十五而动工建造，1755 年其工程采纳了加布里埃尔（Jacques – Ange Gabriel，1698 ~ 1782）的设计方案，1775 年完工。

协和广场在巴黎市中心的塞纳河北岸，图勒里宫西面，横轴与爱丽舍田园大街的轴线重合。广场南北长 247 米，东西宽 175 米，四角稍稍抹斜。

加布里埃尔在广场上开辟出一条著名的“皇家大道”，并设计了两旁的建筑。它们广采卢浮宫的柱廊、旺多姆广场建筑的圆拱等众家之长，立面也和旺多姆广场一样统一设计。广场的轴线上原有一座路易十五的骑马像，法国大革命中被毁。

【圣保罗大教堂】

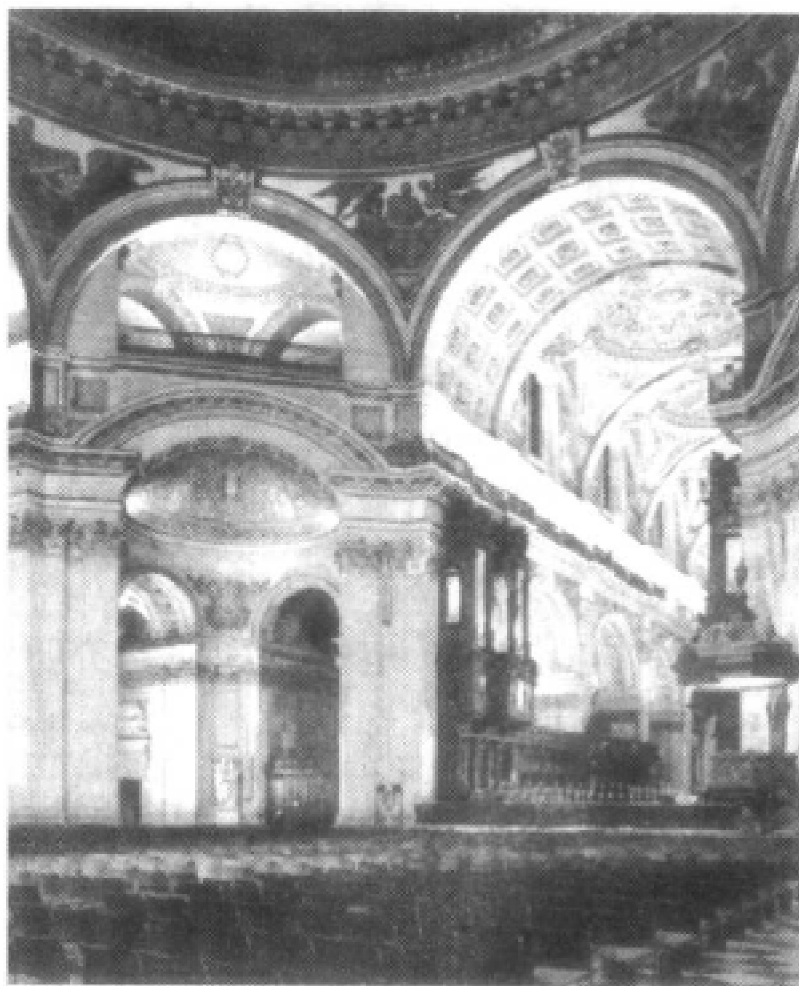
（1675 ~ 1710）是英国等级最高的教堂。它位于伦敦市区的泰晤士河北岸，其高大雄伟的体量使它在今天也仍然是伦敦



圣保罗大教堂

最重要的标志性建筑。教堂最突出的形象是穹顶，其内径达 30 余米，最高处达 112 米。体量如此庞大的穹顶不仅结构十分轻盈，其形式也别具特点。为了同时兼顾外观上的尺度效果和内部的空间形象，大教堂的穹顶采用了三层结构：最外层是覆盖着铅皮的木结构，饱满挺拔；最内层的结构高度适当降低，以削弱高大空间的压抑感。人们可以沿着内部的楼梯一直登上穹顶最上端的采光亭，饱览伦敦城的风光。

圣保罗大教堂内部装饰得金碧辉煌，



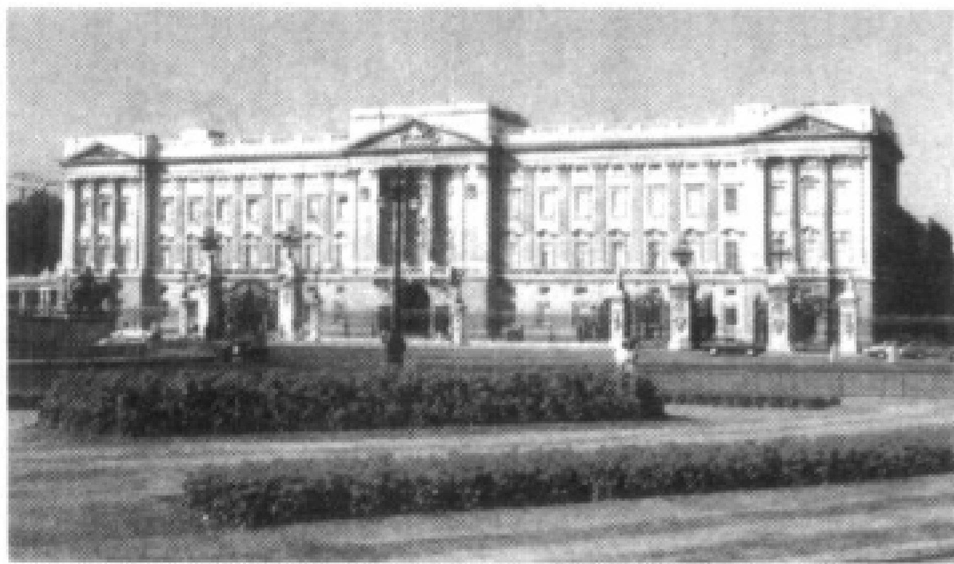
圣保罗大教堂穹顶

反映出它作为英国皇家大教堂的性格。高大的穹顶鼓座内设有一圈回廊，人们可以在这里听到唱诗班和管风琴的特殊音响效果。

位于洛林首府南锡市中心的广场群（1752 ~ 1755）是法国广场群中最著名的，由高尼（Emmanuel Here de Corny，1705 ~ 1763）设计。广场群由一条纵轴线上的三个广场组成：北为政府广场，长圆形；南为斯丹尼拉斯广场，长方形；中间是另外一个狭长的广场。广场群是半封闭的，空间组合既富有变化又和谐统一。广场上的树木、喷泉、雕像、栅栏门、桥、凯旋门和建筑物的配合也很恰当。其南面长方形的斯丹尼拉斯广场最大，为市政厅所在地。从这里通过一道凯旋门和一座以林阴道为主体的狭长广场，便到了北面椭圆形的政府广场。这种设计使空间构图和节奏的变化非常丰富。

【白金汉宫】

白金汉宫是英国的王宫，位于伦敦最高权力的所在地——威斯敏特区。它东接圣·詹姆斯公园，西临海德公园，是英国王室生活和工作的地方。



白金汉宫

王宫初建于 1703 年，是由白金汉公爵下令在一片桑葚林里兴建而成，它最早称为“白金汉屋”，意思是“他人的家”。1762 年，白金汉宫被转售给乔治三世。第一位长期定居在白金汉宫的是维多利亚女王，她于 1837 年在白金汉宫加冕、定居，从此，白金汉宫正式成为皇宫。

经过多次重建和扩建的白金汉宫现在已经形成一座规模宏伟的三层长方形建筑群，朝东的主体宫殿长达 110 米，在其三面各有一幢附属宫殿，中间是女王陪同外国元首检阅仪仗队时的长方形大院。

陈设十分讲究的王宫其豪华程度是其他国家无法比拟的，整个王宫共有大大小小 600 个厅室，其中以典仪厅、会客厅、舞厅、音乐厅、画廊、图书室、集邮室等厅室较为重要。这些厅室都设置了金碧辉煌的天花板，饰以光彩夺目的冰晶玻璃和雕花玻璃的大吊灯，其家具和陈设品都是稀世难见的艺术珍品。

从 1993 年起，白金汉宫开始于每年 7、8 月对外开放，这是由于温莎古堡失火，为了筹集修复的费用，女皇打破了皇朝先例，供游人预约参观。除了皇宫内部外，值得参观的地方还有：皇家美术馆、皇家马厩和禁卫军交接典礼。如果想知道女王是否在白金汉宫，就抬头看看皇宫正门上方，若是悬挂皇室旗帜，就表示女王在皇宫里，若是没有，就表示女王外出在外。

在白金汉宫发生过“不爱江山爱美人”的故事，故事的主角是爱德华八世与沃利斯·辛普森。1931 年，沃利斯·辛普森与当时还是亲王的爱德华结识。起 1936 年元月，威尔士亲王爱德华继位，成为爱德华八世。然而国家大事的重任丝毫没有减少他对沃利斯的爱，他向王室宣布要和沃利斯结婚。这时，沃利斯与丈夫欧内斯特的离婚案也摆上了日程。爱德华八世的决定遭到了朝野强烈的反对，他们无论如何也接受不了一个结过两次婚的女人成为王后。多次交涉未果之后，爱德华八世决定逊位来完成这桩亘古未有的婚姻。1936 年 12 月，即位不足一年的英国国王爱德华八世为了和离异两次的美国平民女子辛普森夫人结婚，毅然宣布退位。爱德华八世的弟弟乔治六世继位后，授予他温莎公爵的头衔。



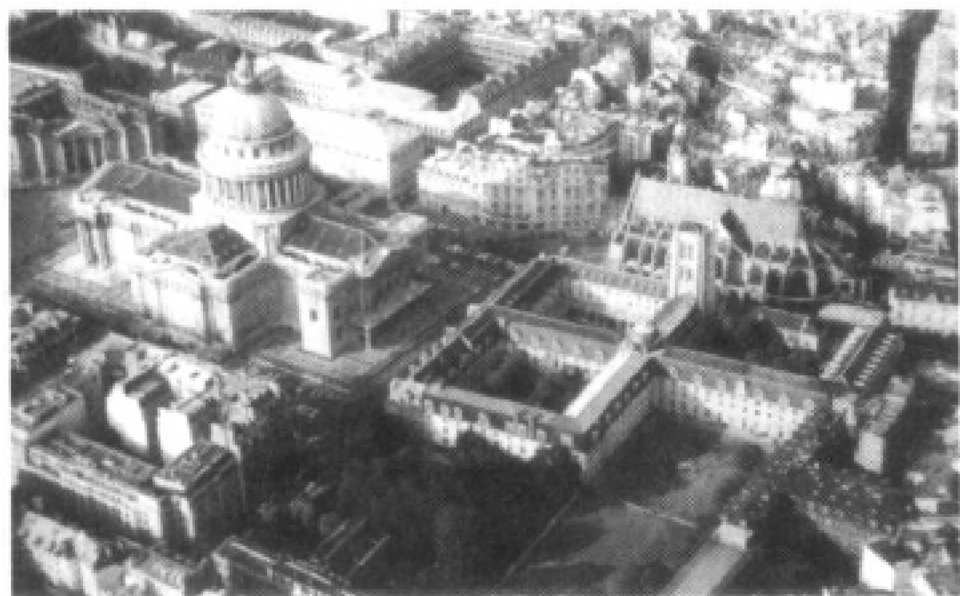
每天上午 11 点，王宫门前头戴高冠、身着红衣黑裤的皇家卫队都要举行换岗仪式。

今天，这段温莎公爵的动人爱情故事已经广为传诵。在许多王室故事已经变成一页枯萎的历史后，我们却还记得有一个

国王为了爱情而放弃了一切。

【巴黎先贤祠】

巴黎先贤祠（1757～1789）又称巴黎万神庙，是法国大革命前夜建造的最大建筑物，其主要建筑师为苏夫洛（Soufflot，



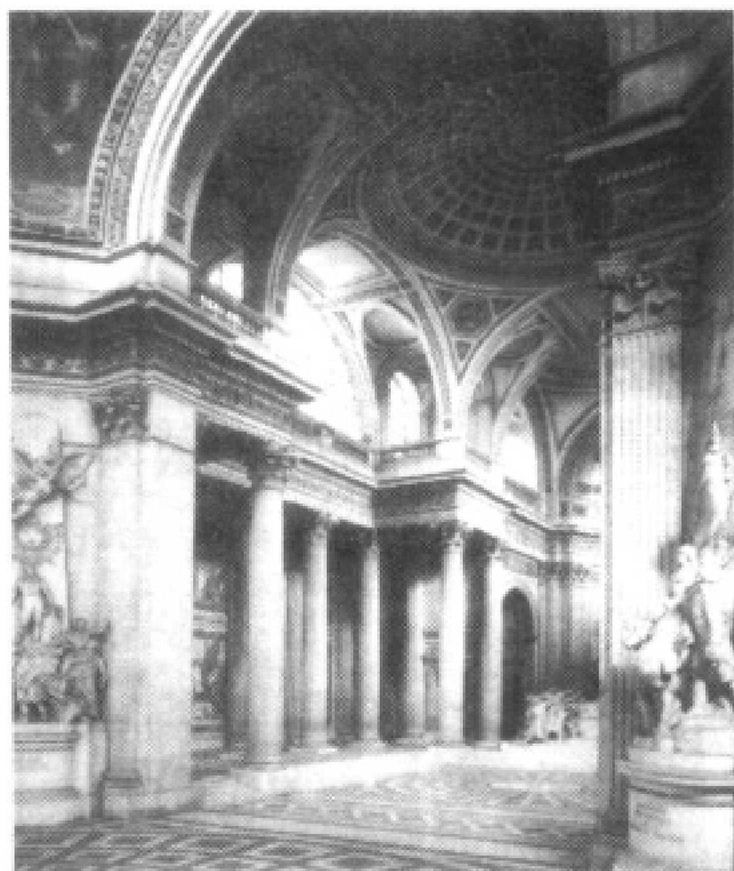
俯瞰先贤祠

1709～1780）。它本来是献给巴黎守护神的教堂，1791 年以后被用作国家重要人物的公墓。建筑坐落在一座小山丘上，结构逻辑清晰，条理分明。平面采用古典十字形，中央由大穹顶覆盖，先贤们埋骨的陵墓设在地下室内。



巴黎先贤祠

先贤祠形体简洁，其正面直接采用了古罗马庙宇的典型构图，6 根 19 米高的科林斯柱和山花构成了正面的柱廊。外部大面积的石墙使建筑显得比较沉闷。虽然建筑采用的是古典风格，但由于受时代环境的影响，它已经摆脱了神秘的宗教气氛，



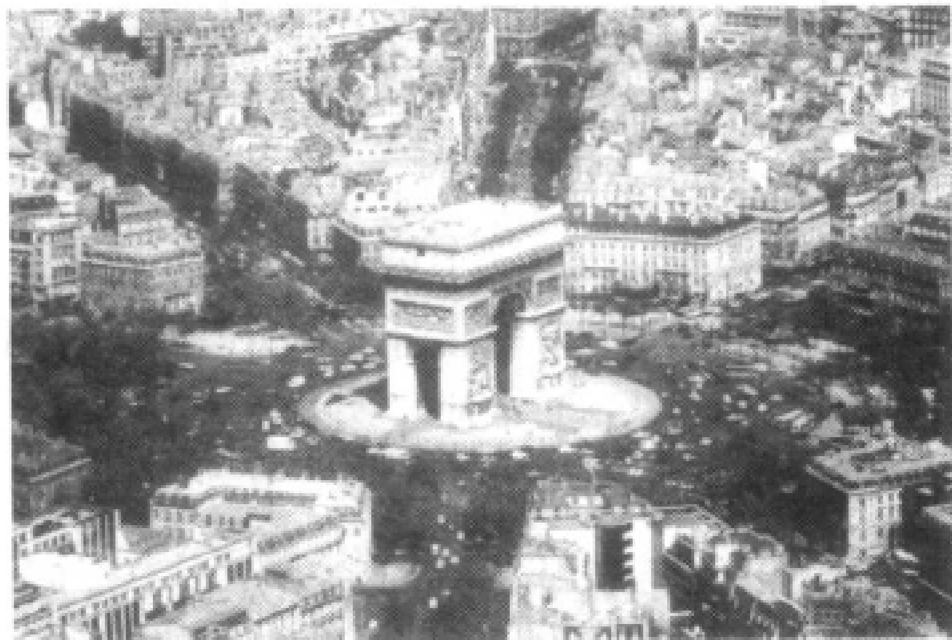
先贤祠穹顶

只在檐口装饰了连续的浮雕。

先贤祠的穹顶内径 20 米，最高处高达 83 米，十分雄伟。由于采用了先进的结构技术，穹顶的重量相当轻。它共由三层结构组成，最里面的一层开有圆洞，透过圆洞可以看到中间一层结构上绘制的壁画。穹顶的外形和采光亭模仿了古罗马坦比哀多的形制，雅致而挺拔。先贤祠室内完全摆脱了神秘的宗教气氛，表现出世俗的、堂皇的色彩，体现了法国启蒙主义者的理性精神和对古罗马的向往。

【雄狮凯旋门】

高 49.4 米，宽 44.8 米，厚 22.3 米。正中券门高 36.6 米，宽 14.6 米。建成于 1836 年。位于法国巴黎明星广场中央。



俯瞰凯旋门

18世纪末到19世纪初，古代建筑对那些受了启蒙运动及理性主义影响的建筑家有着更大的吸引力。他们厌倦了18世纪流行的柔靡繁缛的罗可可式建筑，希望寻找到符合理性以及科学的新艺术观，来赞颂大革命所急需的英雄主义。雄狮凯旋门就是这种环境下的产物。

在18世纪末，法国巴黎兴建了一批纪念性建筑物。拿破仑帝国为表彰拿破仑和他的军队的武功，在市中心开辟了新的广场与干道，修筑了凯旋门。这里，原有的一些在启蒙主义思潮影响下兴建的建筑物都被一扫而光了，这是法国资产阶级大革命发生后出现的城貌变革。变革后展现的建筑风格，总称为“帝国风格”。拿破仑的胜利并最终取得政权，是披上了罗马帝国的外衣来实行其新的统治的。他决意要一切都按古代罗马的文化风格来建设，如演兵场、凯旋门、雄狮柱、军功庙等等，都是属于罗马的建筑与形制的复制品。凯旋门是古罗马时代建造的一种纪念性建筑。古罗马帝国以其强大的军事力量四面扩张，对战争的宣扬是其文化的重要内容，凯旋门的价值也正是炫耀和纪念侵略战争的胜利。



凯旋门中央券门内是宣扬拿破仑赫赫战功的浮雕



凯旋门

巴黎雄狮凯旋门，就是这一思想指导下的产物。

雄狮凯旋门完全仿照古罗马时期以来历代凯旋门的形制，但显得更大些。如此庞大的一座凯旋门，却采取了最简单的构图，它的立面几乎是一座呈正方形的大石柱，远远望去，非常稳固。除了檐部、墙身和墙基以外，不作任何大的划分，不用柱子，连扶壁柱也被免去了，更没有线脚。凯旋门上四块大浮雕，本来都由雕塑家吕德设计，但后来有关部门改变了计划，只采用吕德设计的一个，其余改由另一些艺术家来承担。四块浮雕虽为不同艺术家所为，而且有为拿破仑称帝唱赞歌的嫌疑，但这些雕像的现实主义技巧与浪漫主义构思是值得尊重的。特别是在其檐额部位的那一长条饰带浮雕，它仿效古代希腊帕提侬神庙上的神圣祭祀行列，技法更圆熟，节奏更和谐。

凯旋门沉重巨大，与周围较矮小的楼房形成鲜明对比，显得咄咄逼人。凯旋门距离协和广场2700米，绿树成荫的爱丽舍大道由西而来。凯旋门建在高地上，呈高踞之势，庄严非凡，尤其是它那浑厚的重量感，更令人产生崇敬。

当年雄狮凯旋门建成后，堵塞了交通，于是，在其周围又开拓了一个圆形的大广场，来自各方的大道共有十二条，集中在这一广场的圆周上，形成了一个辐辏形，每条大道约为 40 至 80 米宽。这样，广场便踞于呈放射状大道的正中心，因而又得名为“明星广场”。

拿破仑帝国垮台后，雄狮凯旋门被改为“明星广场凯旋门”。这座凯旋门的设计人原来是夏格朗与赖蒙，因两人意见不合，两年后赖蒙辞去，于是凯旋门按照夏格朗设计施工，于 1836 年完成。

【马德兰教堂】

拿破仑的全部辉煌是和战争分不开的，因此拿破仑帝国的主要纪念性建筑物几乎都为表彰军人、炫耀武功而建。1799 年，拿破仑下令废掉地基已经完工的巴黎马德兰教堂，在原地建造一座陈列战利品的军功庙（1807～1842）。建筑师维尼翁（Barthélemy Vignon，1762～1829）秉承拿破仑的意旨，设计这座军功庙时采用了古希腊围廊式神庙的形制，用一圈粗壮雄伟的科林斯式柱承托起巨大的山花和屋顶。拿破仑帝国覆灭之后，这座建筑又被改回原来的称谓和用途，这就是巴黎的象征之一——马德兰教堂。

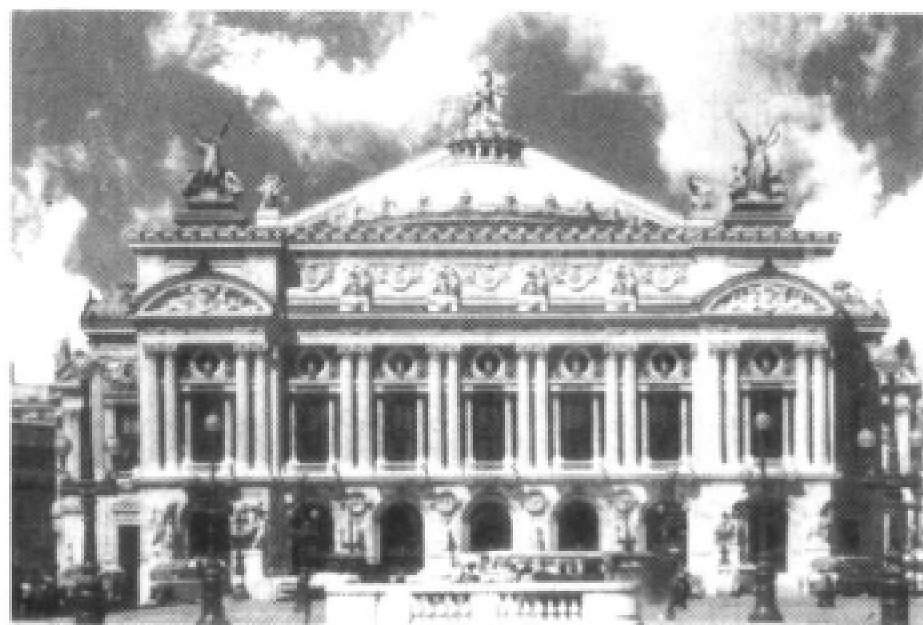


马德兰教堂

马德兰教堂坐落在高约 7 米的基座上，前后两面均有古罗马式的宽阔台阶。正面是由 8 根柱子构成的宏伟柱廊，侧面的柱子各有 18 根，其规模完全可以和古罗马最大的神庙相媲美。然而，柱式虽然是古罗马式的，但柱子的排列方法却不再遵循古典的法则，所以马德兰教堂的柱廊没有科林斯柱廊通常具有的那种比较轻快的风格；再加上柱廊后面是毫无变化的粗糙石墙面，所以整座建筑显得森严而僵硬，体现了拿破仑“帝国风格”的特点。

【巴黎歌剧院】

法国 19 世纪的折衷主义建筑。位于巴黎中心的歌剧院广场。它的观众厅是法国蹄形多层包厢式的，是这类观众厅中最成熟的作品之一，音质良好。



巴黎歌剧院

1860 年，为歌剧院的建筑设计举行了竞赛，C. 加尼埃的设计被评判人一致同意选中。1861 年开工建造，1875 年完工。歌剧院总面积 1.1 万平方米，观众厅包括池座、散座和 4 层包厢，共计 2150 个座位，前后台各项设施都很宽余。舞台有升降台等机械设备，台口宽 16 米。加尼埃反对当时建筑界中流行的模仿古建筑的风气。但歌剧院的正面显然模仿卢佛尔宫东面，它的室内大楼梯则模仿波尔多剧院的楼梯，但它们都比原型华丽复杂得多。它的内外大量堆砌巴洛克式的装饰，色彩极富堂皇。内部使用了法国出产的所有各种



门厅的大楼梯

大理石，有白、蓝、红、绿、玫瑰等颜色。歌剧院在建筑艺术上是欧洲 19 世纪折衷主义的代表。

为了便于布景，歌剧院的舞台上方有 33 米高的净空。它是第 1 个把这高起的部分表现在外形上的剧院。舞台上的三角形山墙、观众厅上的王冠形穹顶和正立面的柱廊，形成歌剧院外观体形构图的 3 个层次。从它前方面的歌剧院大街上不同距离处望去，大都能看到相当完整的轮廓。

【圣心教堂】

1870 年，法国在普法战争中遭到惨败。此后不久，作为“希望”的象征，心



圣心教堂

高气傲的法国人建造了圣心教堂（1876 ~ 1914），以表示对宗教和法国充满了信心。

圣心教堂位于巴黎城中的蒙马特山上，平面略近于方形。由于建造时正值折衷主义大行其道，因此教堂高耸的穹顶和厚实的墙身呈现出拜占廷建筑的风格，而又兼取罗马风建筑的表现手法。屋顶由若干个比例新颖的穹顶构成。其中央的白色穹顶高 83 米，四周由四座较小的穹顶拱卫，轮廓线优美动人。教堂的后侧另外立有一座钟塔，在周围环境中显得突出而挺拔。

圣心教堂的建筑师是保罗·阿巴迪（Paul Abadie，1823 ~ 1894）。整座建筑由

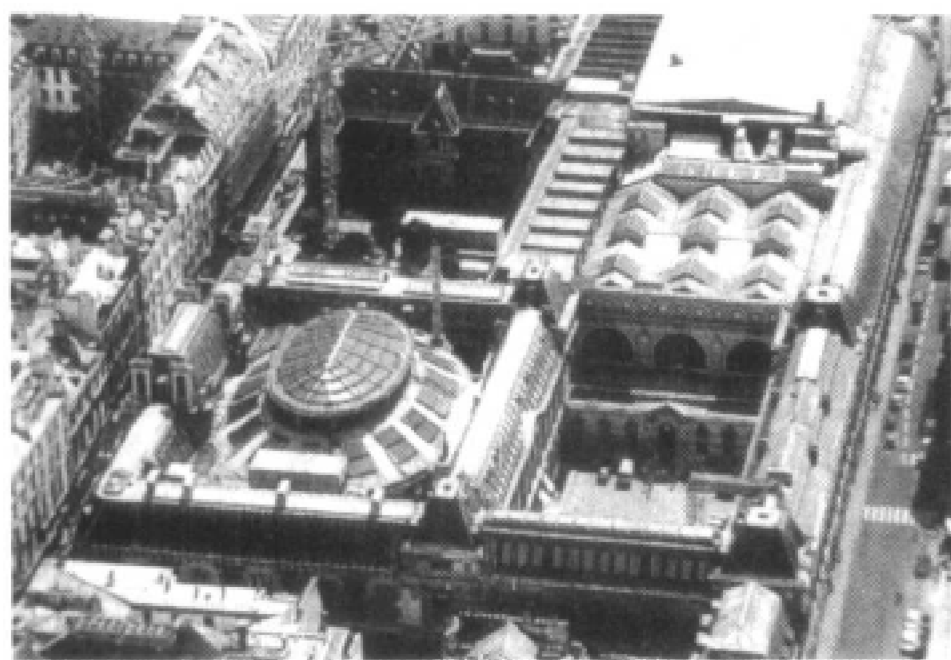


俯瞰圣心教堂

白色大理石砌筑而成，显得纯洁而庄重。再加上其风格和周边建筑大异其趣，圣心教堂即成为巴黎城内堪和埃菲尔铁塔相媲美的又一座标志性建筑。

【巴黎国立图书馆】

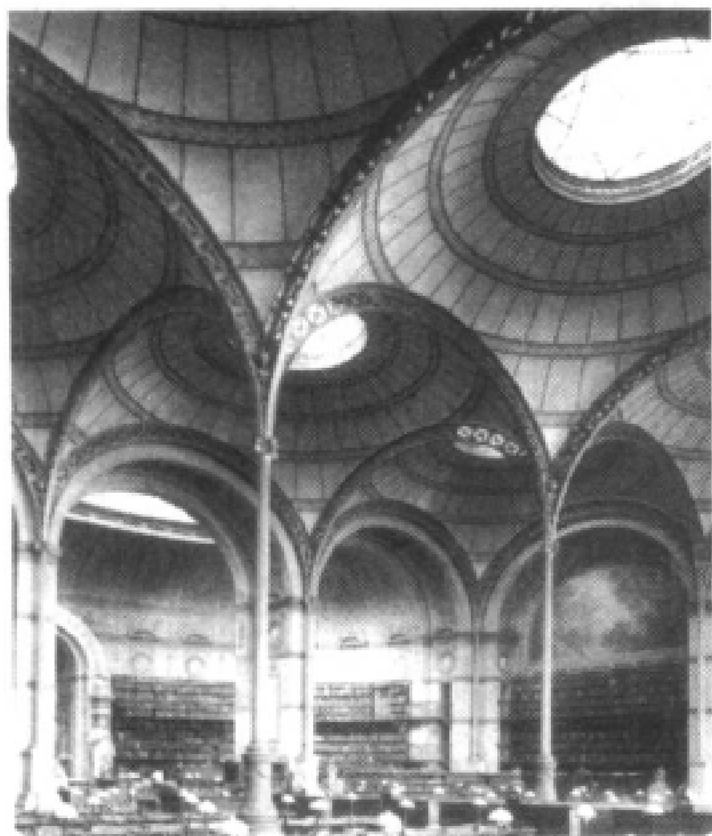
随着科学技术的发展和社会的进步，古老的建筑形态已经容纳不下现代图书馆所需要的功能了。巴黎国立图书馆（1858 ~ 1868）的设计者拉布鲁斯特（Henri Labrouste，1801 ~ 1875），采用现代工程结构技术来较好地解决了这个问题。因此，这座图书馆虽然仍披着古典主义的外衣，但其内部结构已采用了铸铁构件和新的结



巴黎国立图书馆

构形式，它可看作是现代建筑的早期作品之一。

图书馆连地下室共五层，能藏书 90 余万册。室内的地面与隔墙全部由铁架和玻璃构成，这样既解决了采光的问题，又具有很好的防火性能。阅览室平面为方形，16 根细长的铁柱支撑起巨大的穹顶。屋顶开设圆形的玻璃天窗，为室内提供自

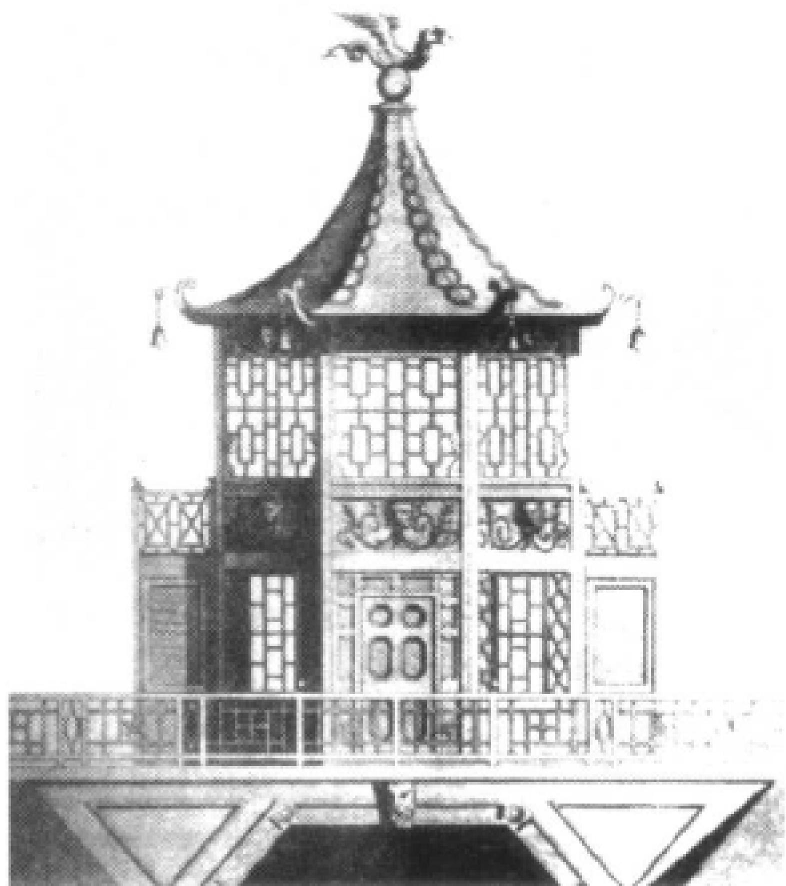


阅览室

然光线照明。在书库和阅览室内，我们已看不到历史建筑的痕迹，一切都从功能的需要出发来布置——这是现代建筑设计追求“以功能为中心”的先声。

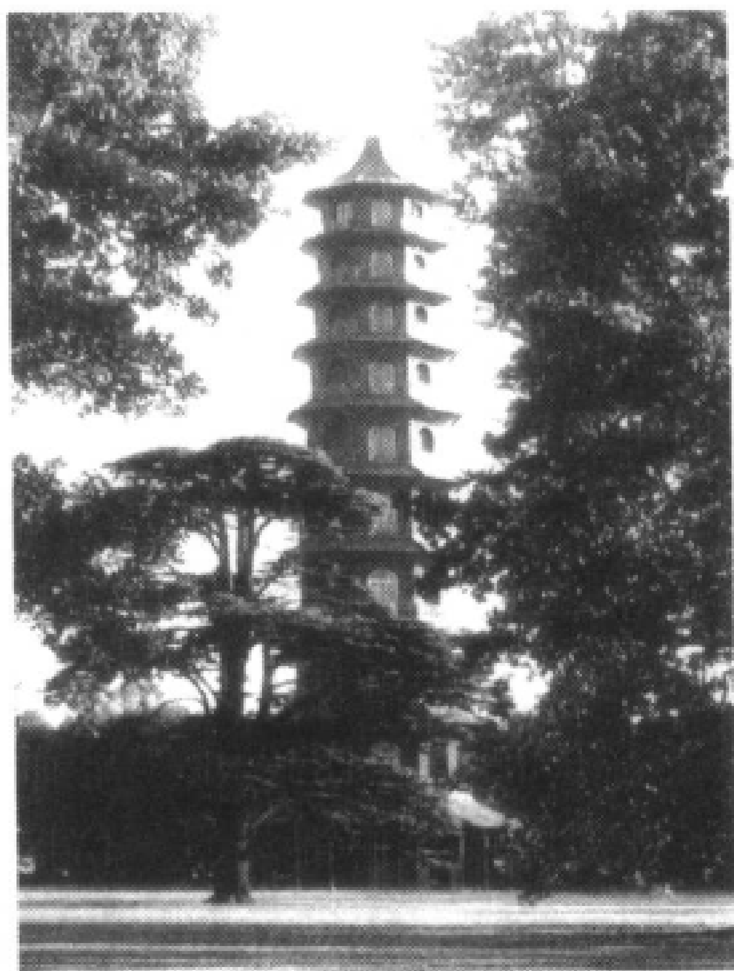
【丘园】

位于佩里温克的丘园原本是一个地势低平并无特色可言的地方，但一经钱伯斯改造便成为一座颇具特色的园林。1761 ~ 1762 年，钱伯斯在丘园中建造了一座中国式的八角塔，塔上还装饰了 80 条龙。在



丘园中的孔庙设计图

此之前，丘园中已经有了一座中国式的孔庙。除了在具体样式上模仿中国建筑外，丘园还一反欧洲园林常见的直线式配置物体、人工剪裁植物等手法，而按照中国传统的造园规则来开凿曲折的湖面、叠起错落的假山。这些新奇的面貌撩拨起其他王宫贵族、富商大贾对中国园林文化的浓厚兴趣，在英国一时掀起了仿造中国园林的高潮。



丘园

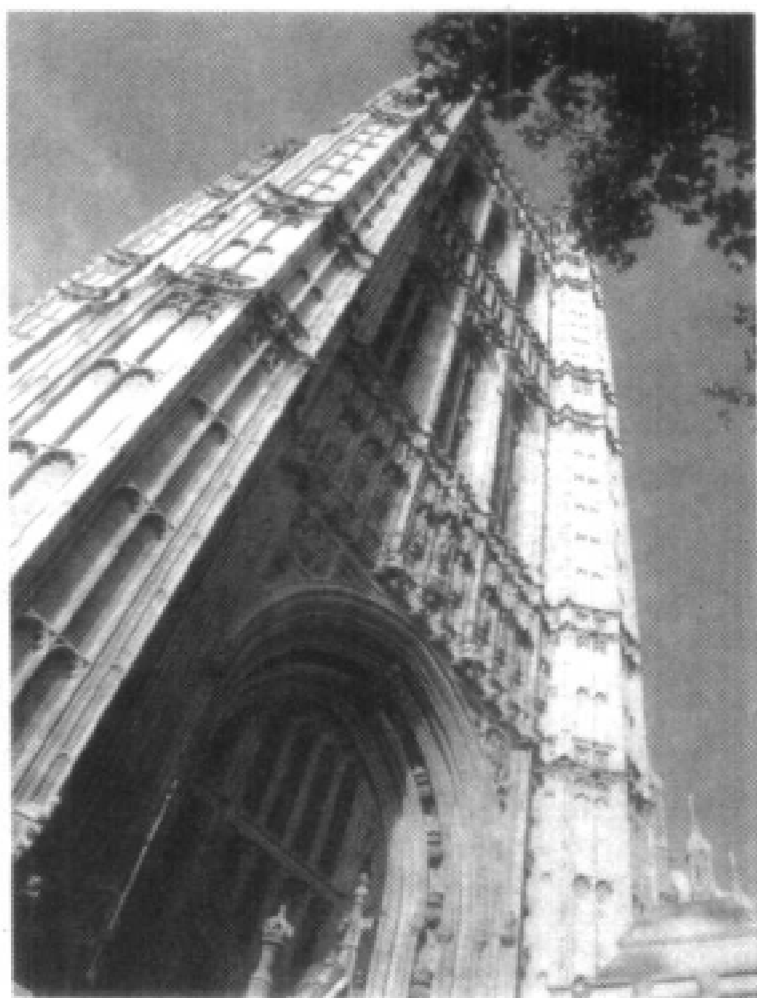
【英国国会大厦】

英国浪漫主义建筑的代表作。坐落于伦敦，又称新威斯特敏斯特宫，以区别于1834年焚毁的旧宫。1836年，古典主义建筑师C. 巴雷爵士受命设计，1840年动工，60年代在其儿子E. M. 巴雷主持下完成。浪漫主义建筑师A. W. N. 普金被任命为巴雷爵士的助手，负责把这幢建筑物装饰成哥特式风格。国会大厦的平面基本是古典主义的格栅式。在纵横两个轴线的交点上设八角形的中央大厅。其南侧是上



英国国会大厦

院，北侧是下院。两院都有大量的附属房间，包括办公楼、餐厅、图书室、休息室等，使用很方便。大厦的正面朝西，因照顾一些旧建筑物而不对称。东面濒临泰晤士河，长达267米，是古典主义式构图，对称而整齐，细节表现了垂直式哥特建筑风格的特点。北端的大钟塔高96米，南端的维多利亚塔高102米，两者的形式差别很大，强烈的对比造成了浪漫主义所追求的变化丰富的轮廓线。大厦全用灰色石块建造，采取传统的拱券结构方法。国会大厦是泰晤士河上风景线的重点建筑物之一。



大厦

【大英博物馆】

19世纪初，英国现代主义思潮日益泛起，人们对艺术、学术的社会交流也日渐活跃起来。于是，面向公众开放的博物馆应运而生。位于伦敦泰晤士河滨的大英博物馆（1823～1827）是最早设计成向公众开放的博物馆之一，其采取的开放式的设计概念适应了公众教育的社会需要。

大英博物馆采用了严格的古希腊建筑比例和细部，十足的希腊味使它显得格外



俯瞰大英博物馆



入口

的优雅和庄严。整个建筑由四翼组成，并围成一个长方形的内庭院。其中两翼为展览大厅，分别展出地方收藏品、古埃及艺术品和大理石艺术品等；北翼为公众图书馆和阅览室；东翼为皇家阅览室。

博物馆的设计者罗伯特·斯密尔克（Robert Smirke，1780～1867）曾因“国家绘画与雕塑博物馆”的设计方案荣获“皇家艺术学会金奖”。他历来推崇“纯粹的古典主义”，追求古典形式的典雅与完美。但他这次对大英博物馆入口南立面的设计，却引发了不少争论，以致其建筑工程一直持续到1847年才竣工。斯密尔克在南立面中部柱廊的前面设计了一个以8根巨大的爱奥尼式柱子承托起的布满雕饰的山花，从而形成建筑入口。两侧延伸出的双翼则廊柱林立，这种属于希腊复兴风格的设计使建筑生出一片庄严的气派，使人不得不唤起对古希腊圣殿的回忆。

当然，时代的进步也在建筑中得到了反映。斯密尔克在结构中采用了混凝土地基和大跨度的铸铁大梁，很好地满足了这座当时全世界最大的综合性博物馆在功能上的需求。

【勃兰登堡门】

公元1753年，普鲁士国王弗里德利希·威廉一世定都柏林，下令修筑共有14座城门的柏林城，并以国王家族的发祥地“勃兰登堡”命名其中一座坐西朝东的城门。1788年，弗里德利希·威廉二世为庆祝德意志帝国统一，重建了勃兰登堡门。建筑师拉汉斯（Karl Gottfried Langhans，1733～1808）以雅典古希腊柱廊式城门为蓝本，设计了这座凯旋门式的城门。

重建后的城门高20米，宽65.6米，进深11米，门内有5条通道，中间的通道最宽。各通道之间用巨大的砂岩条石隔开，条石的两端各饰6根高达14米、底部直径为1.70米的多立克式立柱。

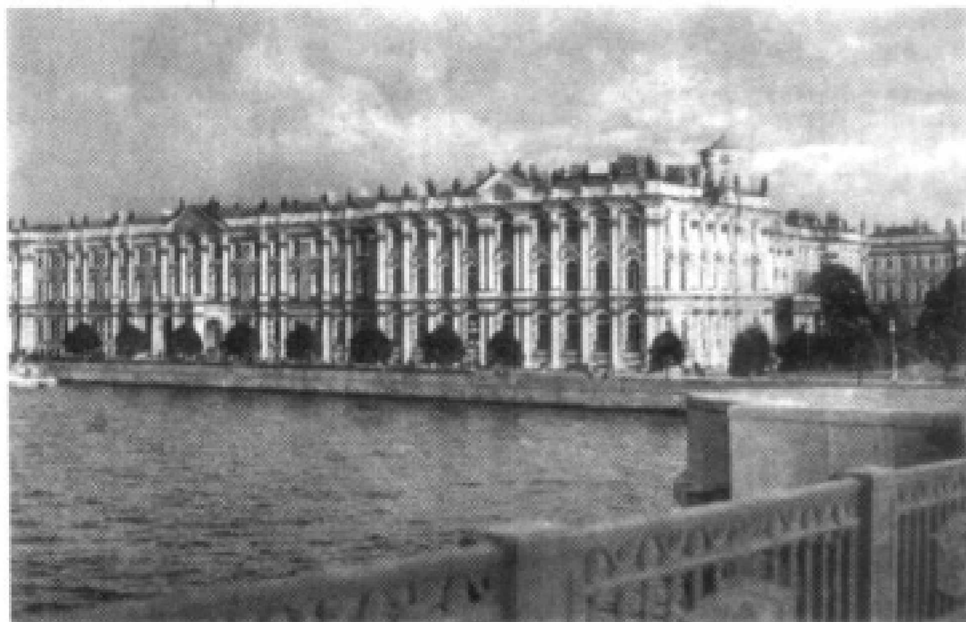
为使勃兰登堡门更辉煌壮丽，当时德国著名的雕塑家戈特弗里德·沙多为其顶端设计了一套青铜装饰雕像：四匹飞驰的骏马拉着一辆双轮战车，上面站着一位背插双翅的女神，她一手执杖一手提辔，一只展翅欲飞的普鲁士苍鹰兀立在女神手执的饰有月桂花环的权杖上。此外，在各通道内侧的石壁上还镶嵌着沙多创作的20幅大理石浮雕画，它们描绘了古希腊神话中的大力神海格拉的英雄事迹。另有30幅反映古希腊和平神话的大理石浮雕装饰在城门正面。



勃兰登堡门

【冬宫】

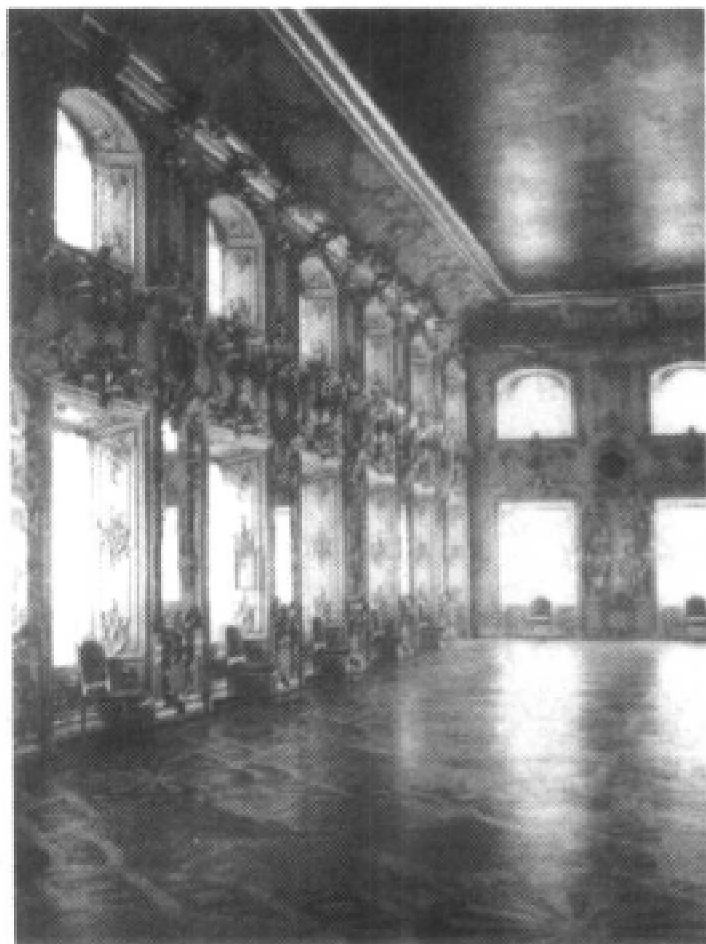
冬宫是一个注定与历史联系在一起的名词，作为昔日沙皇的宫殿，它代表着权威和辉煌；作为十月革命胜利的标志，它预示着光明和未来；作为一个金碧辉煌的建筑物，它是彼得堡乃至俄国人的骄傲。



彼得堡冬宫

冬宫坐落在圣彼得堡市，由意大利著名建筑师拉斯特雷利设置建造，1754 年开始修建，历时 8 年，于 1762 年完工。在 1837 年被一场大火烧毁，现在的宫殿是 1838～1839 年在原来的地址上重建的。第二次世界大战时，冬宫再次遭到严重破坏，后来经过修复。

冬宫是一座三层楼房，长约 230 米，宽 140 米，高 22 米，占地 9 万平方米，建筑面积 4.6 万多平方米。最初冬宫共有 1050 个房间，117 个阶梯，1886 扇门，1945 个窗户，飞檐总长近 2000 米。远远望去，浅绿的外墙、雪白的列柱、古铜色的檐顶雕像，在涅瓦河的碧波映衬下，显得庄严而优雅。宫殿内部的大厅个个金碧辉煌，富丽堂皇。其中孔雀石大厅的每根圆柱都是用俄国宝石——孔雀石做成，共耗用 2 吨多孔雀石，厅内的地板用了紫檀、红木、乌木等 9 种贵重木材。整个宫殿的宫庭回廊、甬道曲折相通，一座座花园，点缀其间，自然与人工的杰作在这儿相映成趣，蔚为壮观。



冬宫内景

1917 年 2 月前，冬宫一直是沙皇的宫邸。在布尔什维克的领导和影响下，俄国工人和革命士兵于 1917 年 3 月 12 日（俄历 2 月 27 日）打倒了沙皇，结束了长达 300 年的罗曼诺夫王朝。可是，二月革命以后，俄国出现了两个政权。一个是资产阶级把持的临时政府，另一个是工兵代表的苏维埃。10 月 20 日（俄历 10 月 7 日），被迫流亡在芬兰的列宁秘密地回到了彼得堡，布尔什维克党中央委员会通过了他关于准备举行武装起义的决议。然而，消息被人泄露，资产阶级临时政府下令逮捕列宁。形势紧张，双方的决战就迫在眉睫了。11 月 6 日清晨，在布尔什维克党人的组织下，20 多万人组成的革命队伍集合起来，进入了战斗状态。这天夜里，列宁果断地做出了立即提前起义的决策，并亲自指挥起义。在列宁的命令下，一队队赤卫



冬宫广场

队员、革命士兵出发了。捷报也紧跟着一个个地传来了。第二天晚上 9 点 40 分，“轰隆隆”一阵巨响，总攻击的信号响了。随着炮声，一束束探照灯光透过白色的烟雾，把冬宫照得如同白昼。攻打冬宫的部队齐声呐喊着越过街垒，冲破宫门。“万岁！万岁！”欢呼声立刻在冬宫——这座沙皇的宫殿和临时政府的所在地震响了。伟大的十月革命成功了。

【美国国会大厦】

美国国会大厦是美国历史的缩影。1793 年，乔治·华盛顿在这里亲手埋下奠基石，其主要设计者为威廉·索顿（William Thornton，1759 ~ 1828）。大厦坐落在国家大草坪东头的国会山上，其外墙全部使用白色大理石，通体洁白，给人一种神圣纯洁的感受。大厦顶端高约 94 米，南北长约 246 米，东西宽 115 米，有 540 个房间。

国会大厦的顶部耸立着由雕塑家托马斯·克劳福德创作的铜雕——自由女神。1863 年 12 月 2 日夜晚，华盛顿人自发地聚集起来，目睹近 6 米高的自由女神铜像被送上国会大厦的拱顶。这时，代表 35



美国国会大厦

个州的 35 门礼炮一齐轰鸣，向在战争中宣告完工的国会大厦致敬。从那时起，国会大厦的外观基本上确立，并保持到现在。



俯视国会大厦

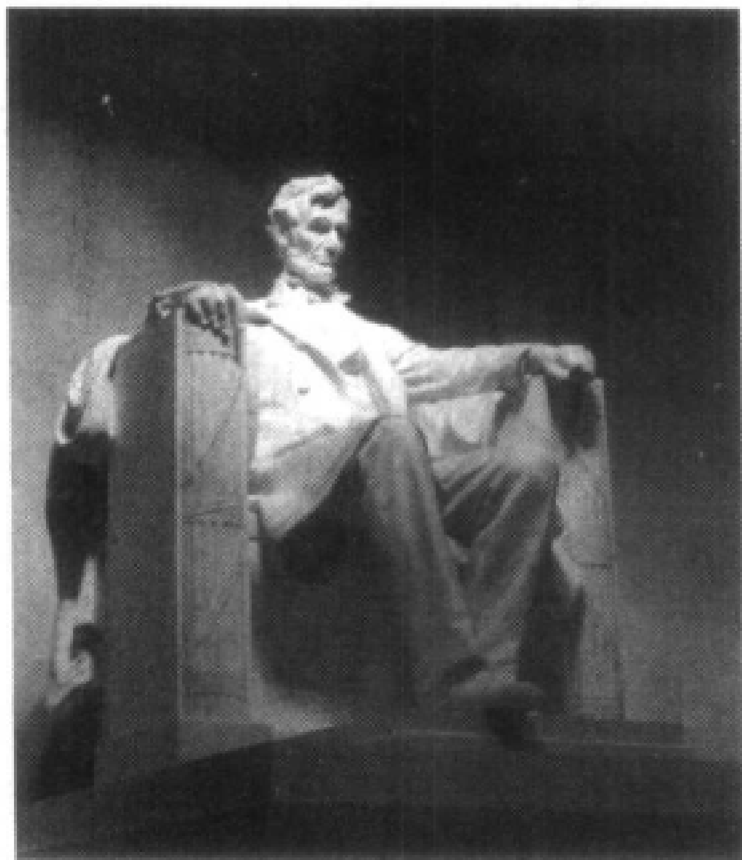
【林肯纪念堂】

林肯纪念堂是为纪念美国第 16 任总统亚伯拉罕·林肯而建造的，是一座用花岗岩和大理石建造的纪念堂，坐落在华盛顿的国家大草坪西端，与东端的国会大厦遥遥相望。纪念堂吸取了古希腊神庙的传统手法，外廊四周共有 36 根石柱，象征着林肯在世时的 36 个州；纪念堂顶部护墙上的 48 朵花饰代表纪念堂落成时美国的 48 个州，外廊柱的护栏上分别刻着 48 个州的名字。纪念堂内部用排列柱将平面划分为一个主厅和两个侧厅，整个纪念堂的精华部分是位于主厅中央的林肯雕像，林肯雕像的布置和纵横方向巧妙的序列引导形成了庄严肃穆的气氛。整座林肯坐像，由 28 块大理石组合雕塑而成。雕像栩栩如生，表情锐敏而谦逊，眼神忧郁，若有所思。在灯光的照射下，整个雕像更显得凝重庄严。坐像的左侧墙壁上，镌刻着林肯连任总统时的演说辞；右侧的墙壁上，则刻着林肯在葛底斯堡的著名演讲辞。周围还装饰着有关解放黑奴、南北统

一，以及象征正义与不朽、博爱与慈善的壁画。此外，堂内还陈列着一些有关林肯总统的展品。

纪念堂前，有一倒映池。入夜，林肯纪念堂、华盛顿纪念塔和国会大厦，灯火辉煌，倒映于池水中，是华盛顿一大胜景。

林肯是美国伟大的总统之一，他一生追求自由民主，被美国人尊称为“解放之父”。他出生在肯塔基州哈定县一个贫困的家庭里，用他自己的话说，他的童年简直就是“一部贫穷的简明编年史”。林肯小的时候，就开始帮助家里做农活。长大后，他当过农场雇工、石匠、船夫等。1834 年，他被选为州议员。1860 年，林肯作为共和党候选人，当选为美国第 16 任总统。上任不久，南部奴隶主挑起了南北战争。1862 年林肯发布了著名的《解放黑奴宣言》，宣布废除奴隶制，解放黑奴。1864 年，北方战胜了南方，奴隶制废除，林肯再次当选为美国总统。然而没落的南方奴隶主贵族并不甘心自己的失败，1865 年 4 月 14 日晚 10 时 15 分，当林肯在华盛顿福特剧院看戏时，一个同情南方奴隶主贵族的演员刺杀了林肯。第二天，因抢救无效，这位杰出的美国总统去世。



林肯像



林肯纪念堂

1867 年，林肯遇刺两年后，北方各州提议为林肯建造一座纪念性的建筑物。但建在哪儿，如何设计，要多大规模，人们争论不休，使得这一设想一拖再拖。1911 年，一位名叫亨利·培根的大学生提出在与国会大厦遥相对应的地方建筑纪念堂。他的提议和建筑方案得到了林肯纪念委员会的同意，国会也批准了培根的建筑方案。1922 年，在培根的不懈的努力下，这座圣洁的纪念堂落成了。

每年的 4 月 16 日是美国传统的复活节，这一天，成千上万的美国人民怀着崇敬的心情络绎不绝地来到林肯纪念堂，瞻仰这位伟大的历史巨人。

【费城独立厅】

在美国人的心目中，费城是象征着自由和独立的天堂，而具有这些含义的标志性建筑物就是坐落在费城独立广场上的一座双层乔治亚式的红砖楼——费城独立厅。

费城独立厅由安德鲁·哈密尔顿设计，建于 1732 年。独立厅一楼会议厅是当年开国元老共商独立大业的地方，正前方是主席台，主席台的正中间摆着一张高背椅，据说是当年主持会议的华盛顿坐

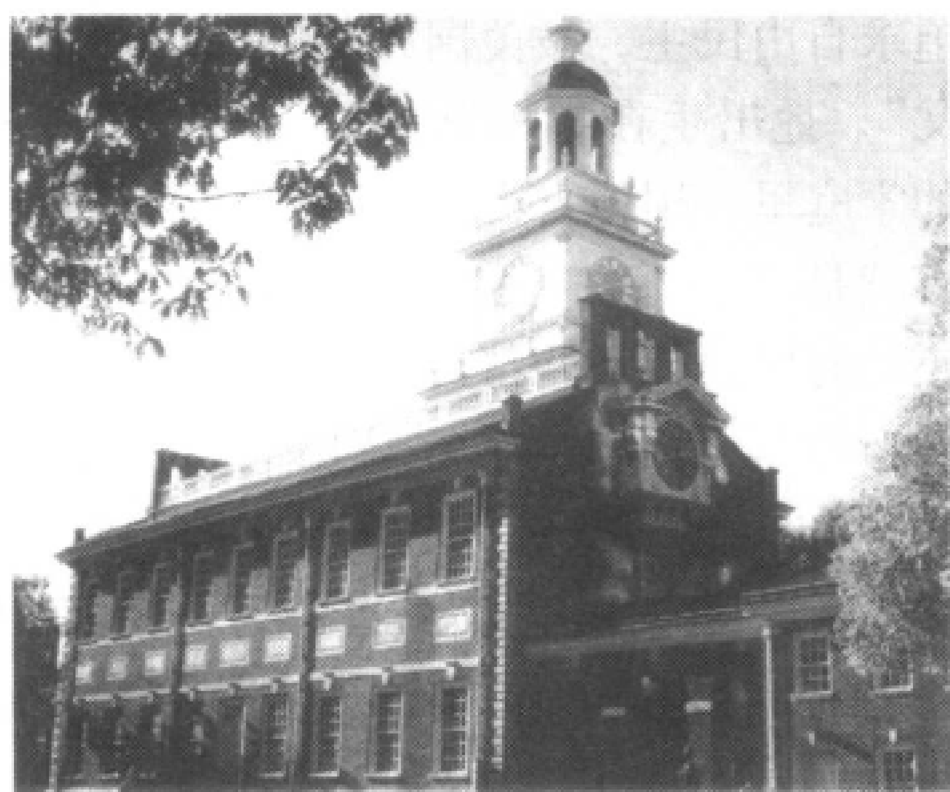
的。主席台后面的墙上有一幅描绘当年制宪会议召开时的情景的油画。现在独立厅内的陈设依然保存着18世纪的原样：主席台的下方有13张长桌，是当时13个殖民地代表的席位，纸张、书籍等零散地摊放在桌上，每张桌上都有一只烛台，烛台上插着白烛。

在独立厅的展览厅内，展览着独立战争期间的珍贵文物——“自由钟”。“自由钟”于1752年铸造而成，上面刻着《圣经》上的一句话：“在这大地上纵横宣扬自由之声，泽及每一居民。”据说，1776年，美国13个州的代表在这儿签署《独立宣言》时，这只重达2000磅的大钟钟声嘹亮，响彻费城。美国人常称这具有历史意义的钟声，是美国独立的开端，是对热情而又执着的美国人追求神圣自由的欢呼，也是对他们进行的艰苦卓绝的斗争的喝彩。



乔治·华盛顿像

费城独立厅缔造了美国的历史，许多与美国独立的重要事件都发生在这。1775年5月，美国第二次大陆会议在费城独立厅召开，与会的代表们通过了联邦条例，独立美国的设想在这酝酿而出。6月，北美大陆军总司令华盛顿在独立厅宣布就职，开始了实质性的通过军队获得独立的战斗。在1776年7月4日，这个每一个美国人永远铭记的日子，著名的《独立宣言》在此发表，这是一个战斗的宣言，是美国13个州人民正式向英国殖民者宣布独立的标志。1787年夏天，还是在这里，华盛顿、富兰克林、杰斐逊、汉密尔顿等54位代表起草并通过了联邦宪法，确立美国是一个联邦制的国家，一个独立而又自由的美国诞生了。



独立厅

费城独立厅是美国最具历史价值的建筑物，被称为自由的象征。1979年，联合国教科文组织将它作为文化遗产，列入《世界遗产名录》。

【白宫】

白宫坐落在美国首都华盛顿宾夕法尼亚大街1600号，南邻爱丽普斯公园，北接拉斐特广场，与巍然屹立的华盛顿纪念碑东西相望。白宫的基址是由第一届总统乔治·华盛顿选定的，由爱尔兰后裔建筑师詹姆士·霍本设计。但华盛顿总统未能目睹其完成即逝世，因此，最先使用此官邸的乃是美国第二任总统约翰·亚当斯。1800年春，在白宫接近完工之时，当时的美国总统亚当斯迁入白宫，白宫从此成为历届美国总统的宫邸。

整个白宫建筑物的南北两面各有一条

壮观的爱奥尼亚式的门廊，而其四周则绕以花园和草坪。庄重而美丽的白宫既雍容华贵又落落大方，是近代建筑的杰作。白宫的正门位于一层的北面，一进门，即可见大理石结构的门厅、内厅以及蓝厅、红



罗斯福（1882～1945）于1921年当选为美国总统，他是美国历史上惟一任职四届的总统。

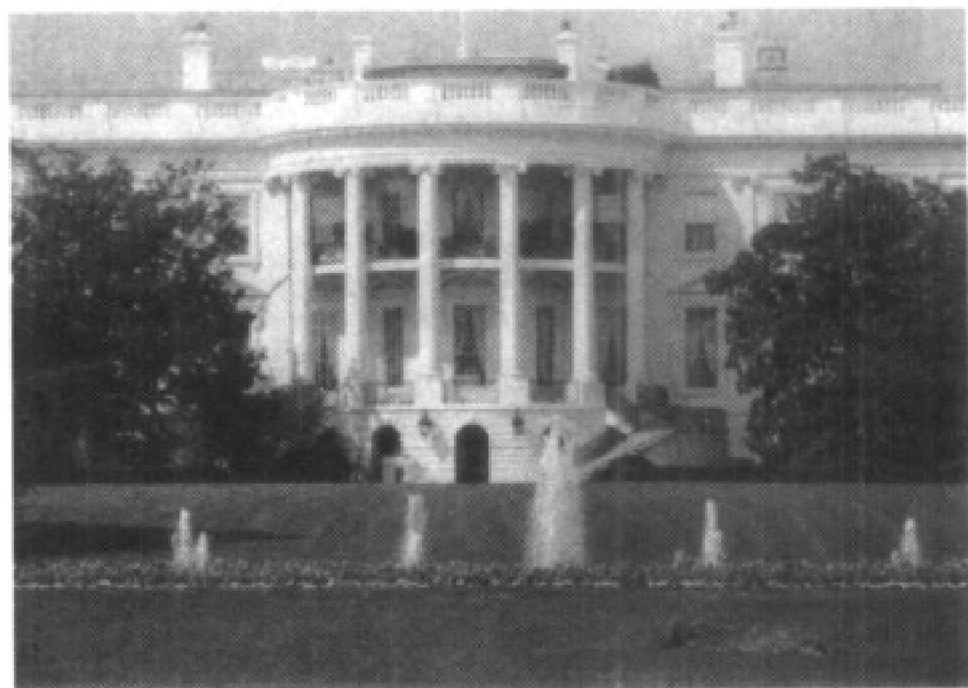
厅和绿厅。其命名源于各自装修的主色调，绿厅是一个小型的画室，蓝厅和红厅则是休息室。东大厅是白宫中最大、装饰最为豪华、气派的厅堂，是美国总统举行宣誓就职仪式、记者招待会、酒会、圣诞舞会的场所。国宴厅是白宫第二大厅，里面有华丽的装饰和精致的餐具，厅中的壁炉上方刻有美国第二任总统约翰·亚当斯一句名言："我祈祷上苍赐福于这座宅邸以及所有来日居于此间的人，愿白宫主宰者皆为诚实、明智之人。"主楼二层，为总统全家居住的地方。白宫的西翼被一片绿树掩映，内侧的椭圆形大厅是总统办公室，大办公桌上放置着这样一条座右铭："这里要负最后责任。"白宫还有"肯尼迪夫人花园"和"玫瑰园"两个庭园。

关于"白宫"这一名称的由来有很多种说法。据说，英美战争的第二年，即1814年，英军攻陷华盛顿城后，想要放火烧掉联邦议会、国会图书馆以及总统府邸等。就在英军放火的当天晚上，华盛顿下了一场大雨，这样，部分建筑物逃过一劫。后来，美国人把被大火烧毁的墙壁涂成白色，这以后"白宫"的称呼就一直沿用下来。

也有人认为当年的总统府是用弗吉尼亚盛产的白色砂岩建成的，所以建筑物显得异常洁白秀丽，而且当时的新闻界也喜欢称总统府为白宫，因此这一名称就被沿用到今天。

其实，真正正式采用"白宫"这一名称的是美国第26任总统罗斯福，他就职时总统府的信纸以及信封上都印有"白宫"字样，后来这种使用方法得到了国会的批准，一直沿用至今。

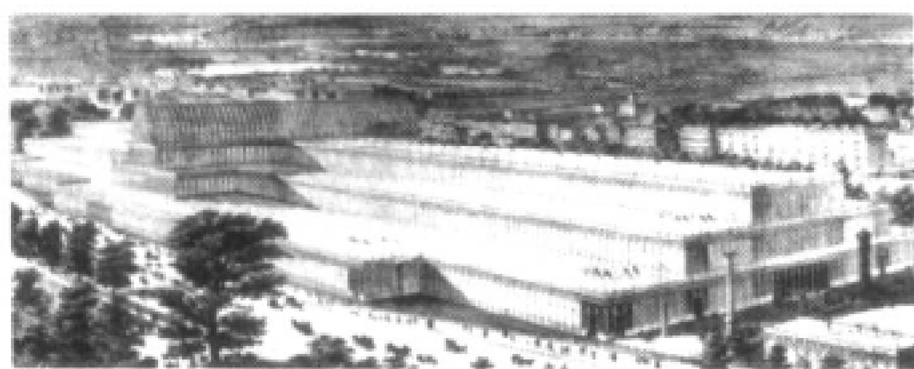
白宫是个很容易发生火灾的地方，历史上至少发生过4次火灾。为了使白宫不再次被烧，不论谁当总统，对白宫的消防工作都十分重视。距白宫不远，有一座比白宫还高的塔楼，它就是白宫的消防队，队员近百名，昼夜值班。白宫消防队，既要服从华盛顿市消防局的指挥，又要听从白宫警卫局的调遣，但它的主要任务还是负责白宫的消防安全。



白宫

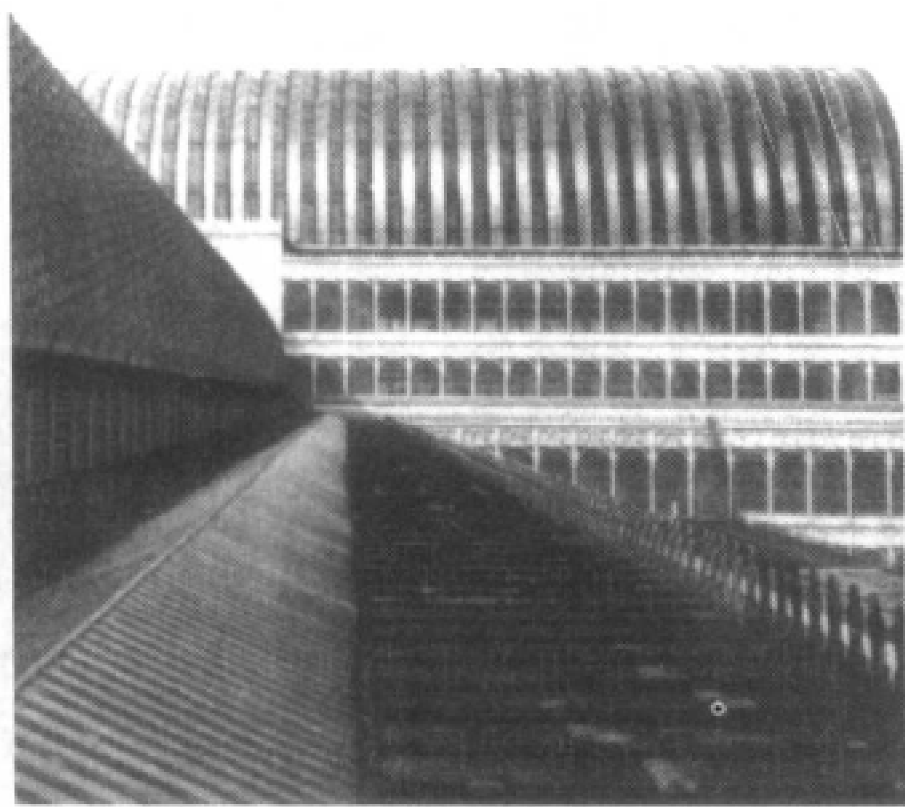
【伦敦水晶宫】

由帕克斯顿（Paxton，1801～1865）设计的伦敦水晶宫（1850～1851）是为在伦敦海德公园举行的第一届世界博览会而建的，建筑面积7万多平方米，长560多



伦敦水晶宫

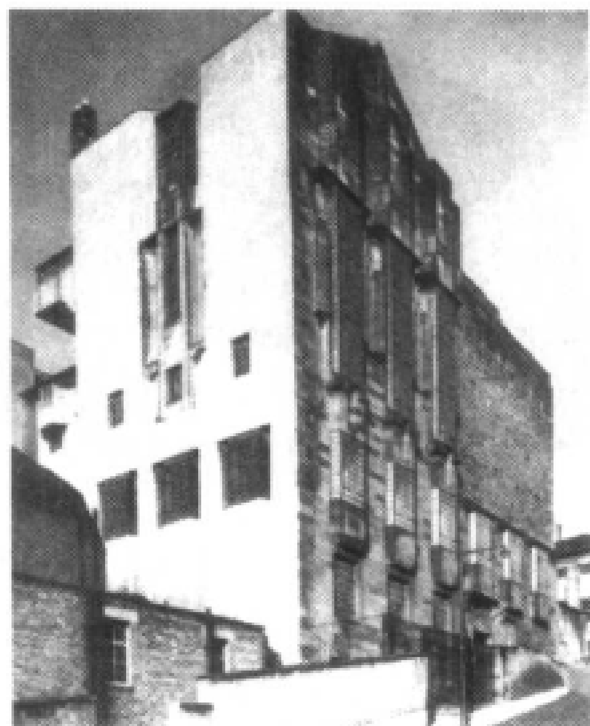
米。这么一座宠然大物仅用6个月的时间便完成了，这在工业革命前是不可想像的。由于铁路开通，水晶宫的建筑材料可在外地事先加工好，然后用火车运到施工现场，像搭积木那样拼起来。其玻璃面积共达9万多平方米，阳光可以直接照入建筑内。横殿的圆形拱顶也由铁材和玻璃构成，立面呈打开的扇子形。由于顶建得高，海德公园原有的榆树没有砍去，被罩在水晶宫里，仿佛成了室内植物——也只有工业革命，才能如此豪迈地打破自然与建筑原有的分界。展览结束后，该建筑被移至伦敦市郊，1936年毁于大火。



水晶宫近景

【格拉斯哥艺术学校】

（1897～1909）被誉为早期现代运动在英国最重要的建筑。麦金托什将新艺术运动和欧洲先锋派的手法结合起来，一时名噪欧洲。该建筑平面呈“E”形，大门朝北，共五层。其南面地基比北面低了10米，因而从东西两面的立面看建筑的底部形成了一奇特的斜坡。东立面的窗开得极小，夸张地强调了面积大小、布局疏密的对比。西立面则采用垂直修长的大窗户，体现了英国建筑注重垂直线条的特色。麦金托什将现代设计与传统基础融于一体，赋予了建筑冷静而敏感的个性。



格拉斯哥艺术学校

【埃菲尔铁塔】

埃菲尔铁塔是法国巴黎的最高建筑物和游览中心，也是世界上著名的钢铁建筑。它矗立在市中心塞纳河右岸的战神广场上，是以设计师居斯塔夫·埃菲尔的名字命名的。铁塔于1887年1月破土动工，耗资100多万美元，历时两年多，最终于1889年3月建成。

铁塔的材料全部是钢材，重9000吨左右，共有部件1.2万个，使用的铆钉就达250万个。全塔高320多米，共有3层，每层都有供凭栏远眺的高栏平台。有通到塔顶的电梯，也有可以攀爬的1710级阶梯。铁塔的第一层高57米，由4座墩柱支撑着，下面有面向四方的4座大拱门，均是钢筋混凝土结构。第二层离地面115米。第三层离地面276米。由于建筑结构在上部猛然收缩，形成直指苍穹的倒“Y”字形。



埃菲尔铁塔

登上塔顶，游人可远眺晴空下的夏特勒教堂的尖顶钟楼，巴黎市内的所有建筑更是尽收眼底。

铁塔自建成以来就成为巴黎这座有着悠久历史城市的象征，成为法国的标志之一。那么法国人为什么会建造如此一座铁塔呢？原来，在1875年，法兰西第三共和国建立以后，为纪念1789年爆发的法国资产阶级革命，决定于1889年在巴黎举办一次轰动世界的国际博览会，其中一个重要项目就是要在巴黎建造一座千尺高塔。消息一经宣布，马上就有700个建筑方案浮出水面，最后选中了居斯塔夫·埃菲尔的设计方案。铁塔于1887年1月26日动工，但在修建过程中遭到附近的居民和一些文化界名人的反对，甚至有人把埃菲尔告到了法院。埃菲尔力排众议，始终坚持自己的信念——为现代科学与法国工业的荣耀，建立一个像凯旋门那样雄伟的建筑！埃菲尔在工作中一丝不苟，在两年多的工程里，从未发生任何伤亡事故。在埃菲尔的监督下，工程的资金达到了最有效的利用，耗资780万法郎，而当时的预算是800万法郎。1889年，铁塔正式落成。在铁塔的落成典礼暨国际博览会开幕式剪彩时，埃菲尔将法兰西的国旗升到300多米的高空。为了纪念这位给巴黎人民带来荣耀的建筑师，人们将铁塔命名为埃菲尔铁塔。

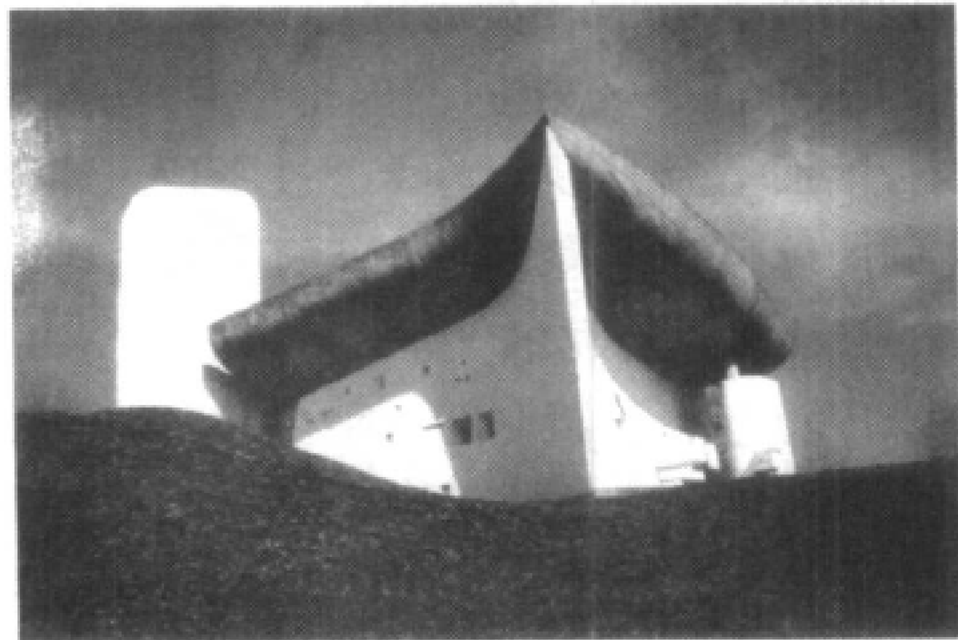
埃菲尔铁塔落成后，在这发生了很多有趣的事。1892年，巴黎的一位面包师踩着高跷，迈过了363级台阶到达了铁塔的第一层平台。1912年，有一“鸟人”用自制的翅膀从塔上飞下来，结果摔折了双腿。1965年，一位西班牙游人在铁塔上游览得忘乎所以，竟将怀中的妻子从塔上扔入空中。

埃菲尔铁塔成为巴黎这座美丽城市的象征和标志，是世界上最雄伟的钢盘混凝土建筑，它是世界建筑史上的奇迹。在纽约帝国大厦落成前，它一直是世界最高的建筑物。

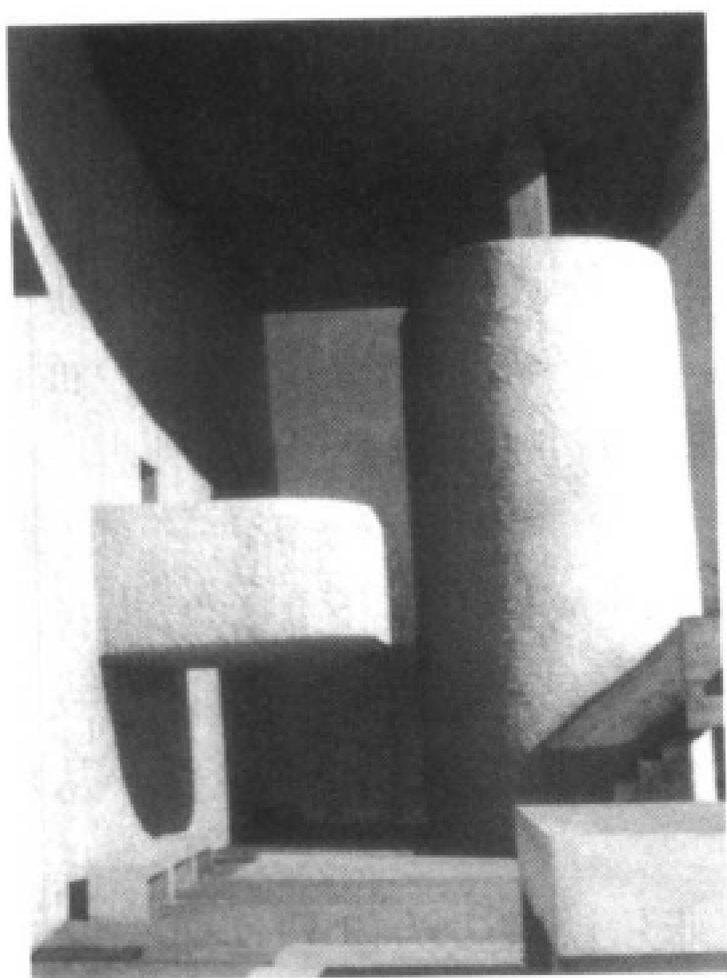
【朗香教堂】

在法国北部日孚山区一个名叫朗香的小山村里，藏匿着一个现代主义建筑的杰作，这就是柯布西耶建筑史上最为奇特、也最为惊人的一笔——朗香教堂。梁思成曾经这样说过：“朗香教堂像一艘驶向远方的大船，又像一顶荷兰牧师的帽子，也像祈祷合掌的双手，是扣在山顶上的僧帽。”与传统的教堂相比，郎香教堂绝对是另类的。

朗香教堂又称为洪尚教堂，造型奇



朗香教堂



朗香教堂

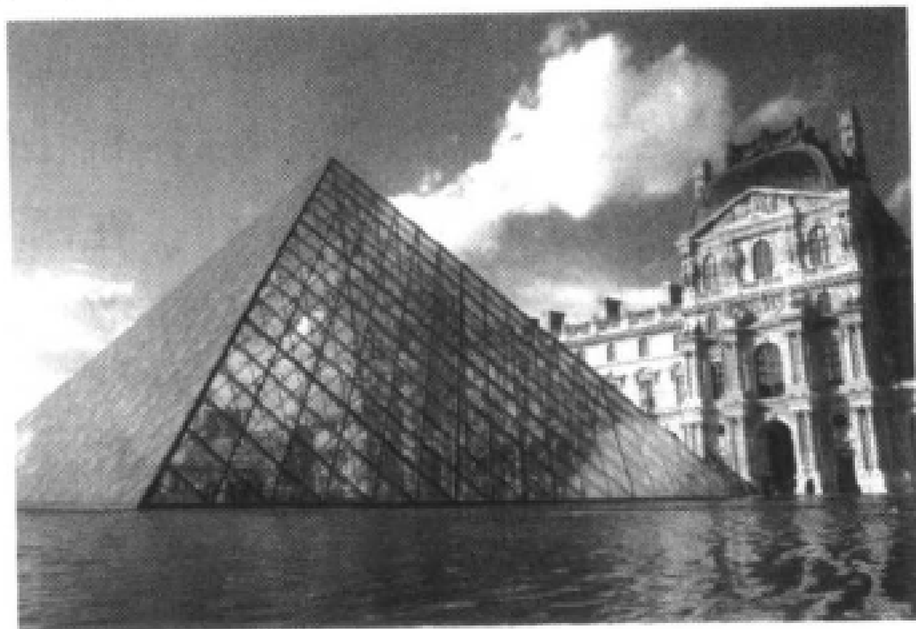
异，没有规则的平面，教堂墙体几乎全是弯曲的，有的还成斜坡状。它突破了历史上所有的教堂样式，不再遵循建筑由墙面、屋顶等构成的传统形式，而是以扭曲怪诞的造型、变化自由的构图，创造出一个令人惊奇、难忘的教堂形象：它可以是一艘昂首破浪的巨舰，可以是一双合拢的手掌，可以是浮水悠游的鸭子，也可以是一顶修女的帽子，或者是两个比肩并立的修士……总之，它可以让你产生无穷的想像，而更为奇特的是教堂的每个立面各不相同，站在它的面前，你无法推断其他各面会是什么样子。它那粗砺敦实的体块，岩石般稳重屹立的姿态、混沌的形象，以及屋顶转角挺拔冲锋的轩昂气势，构成了一曲错落有致的“凝固的音乐”。教堂墙体的三个面各不相同，内部空间也不规则，墙面呈弧线形，光线透过屋顶、墙面之间的缝隙和镶着彩色玻璃的窗洞投射下来，产生一种神秘的气氛。

1950 年，法国北部一座在战火中被毁的教堂准备重建，组织建造的负责人邀请柯布西耶来进行设计。但柯布西耶拒绝了他们的邀请，因为他怕自己的创作被一些框框架架所束缚。后来，经过与教会的多次交流之后，柯布西耶了解到教会方面的开明，并且在得到教会方面“放开手脚干”的话之后，他才同意接受这项伟大的工程。有人说，朗香教堂的屋顶与柯布西耶在纽约长岛的沙滩上捡到的一支海蟹壳有关，从朗香的平面草图上看，它的确很像一个海蟹，后来柯布西耶自己也曾经写道：“厚墙，一只蟹壳，设计圆满了”，“我引进蟹壳，放在笨拙而又有用的厚墙上”。关于朗香教堂上那些造型奇特的窗口，柯布西耶曾经说过，它们的开凿方法，与他 1931 年在北非旅行时看到的一些民居的造型相似，当时他看到那些奇特的窗户时的兴奋，一直深埋在心底，直到朗香教堂的修建，那些神奇的想法便像一个个精灵般在他眼前跳跃。看来，建筑大师的神来之笔，也是日常生活中的积累。

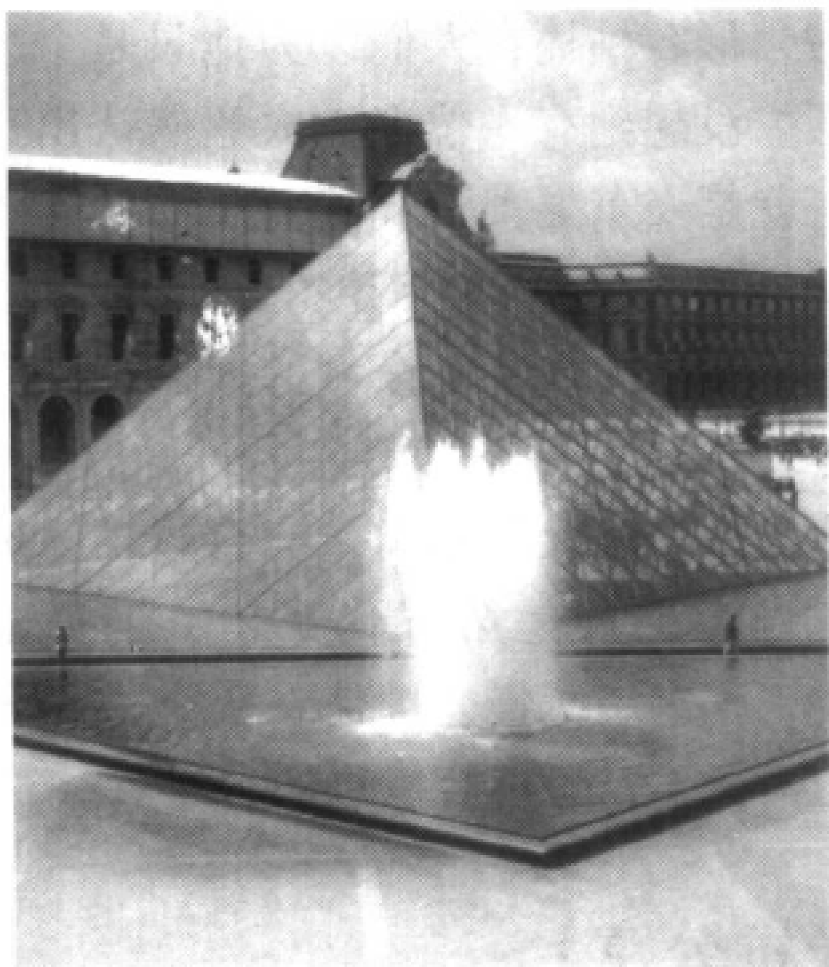
朗香教堂是在现代社会的条件下去表现宗教思想的成功杰作，它让你的想像空间充满了绚丽多姿的色彩。

【玻璃金字塔】

对于巴黎卢浮宫的扩建工程（1988 年完成）来说，如何处理与举世闻名的文化圣殿——卢浮宫原有建筑的关系是一个非常棘手的问题。贝聿铭将扩建部分放置在卢浮宫的地下，避开了场地狭窄的困难和新旧建筑矛盾的冲突。扩建部分的入口被



玻璃金字塔



水池

放在卢浮宫的主要庭院的中央，入口上方是一个边长 35 米、高 21.6 米的玻璃金字塔。

金字塔体形简单而突出。全玻璃的墙体清明透亮，没有沉重拥塞之感。其底边长 35.4 米，与建筑物平行。这种与埃及金字塔相同的布局强化了与周围环境的关系。

玻璃金字塔周围是一方正大水池。水池转了 45 度，外围形成四个三角形。其西侧三角形被取消，留出空地作为入口广场。另外三个三角形被建成三个小水池。小水池紧邻金字塔，三个角对着周边建筑物，池面如明镜一般。在云淡天晴的时节，金字塔映照在池中的清晰倒影增加了建筑的另一向度。此外，在转向的方正水池的角隅，还紧邻着四个大小不一的三角形水池。它们构成了另一个正方形，其底边与金字塔平行。四个水池中的巨柱喷泉就像一根根硕大的水晶柱，烘托着雄踞中央的晶莹剔透的玻璃金字塔，其美景令人惊叹！

一位当地的评论家狂喜地评论说，从卢浮宫两翼的门洞里看玻璃金字塔璀璨的灯火，就像“巴黎的灵魂在闪闪发光”。

【神圣家族大教堂】

巴塞罗那，这座被塞万提斯誉为西班牙的骄傲和世界上最美丽的城市，拥有很多哥特式的古建筑，其中让巴塞罗那人最引以为豪的是以神圣家族大教堂为代表的现代派建筑。

神圣家族大教堂坐落在城东北的新街区，始建于 1883 年，是世界上造型最怪异的教堂之一。教堂原址是个小教堂，由西班牙最著名的现代建筑大师高迪负责设计将其扩建成长 90 米、宽 60 米的大教堂。

建造这座教堂的想法是由巴塞罗那书商朱塞佩－玛丽亚·博卡贝里亚提出的，他是圣徒约瑟夫崇敬会的创始人。该会起初聘请了建筑师弗朗西斯科·德比里亚设计并主持建造，但开工不久建筑师与崇敬会吵翻了，后来古埃尔便建议请高迪接手主持其事。

高迪自 1883 年开始主持该工程，在生前的最后 12 年里，他完全谢绝了其他工程，专心于这一教堂的建造。高迪为教堂圣殿设计了 3 个宏伟的正门，每个门的上方安置了 4 座尖塔，共 12 座，代表耶稣的 12 个门徒。4 座塔又共同簇拥着一个



神圣家族教堂

中心尖塔，象征4位福音传教士和基督本身。

但1926年高迪不幸死于车祸，教堂的建造被迫中断。教堂原计划建造3个门，但高迪在世时只建造了一个门即圣诞门和8个尖塔。后来，西班牙内战爆发，该工程便无人再去问津。

1939年内战结束后，西班牙建筑学界和天主教会就教堂是否续建展开了一场大争论。有人认为，应该让神圣家族教堂完整地保留高迪的建筑风格，而不应续建。还有人则认为，后人应该完成高迪的未竟之作，因为高迪设计的整个教堂建筑模型尚在。在最后投票表决中，后一派获胜，神圣家族教堂得以续建。

高迪在世时建造的圣诞门可谓最具代表性的建筑物之一，整个门墙上凹凸不平，分布着表现耶稣诞生的雕塑，建筑难度极高。受难门则为后人所建，尽管门墙上"最后的晚餐"等雕塑功力不浅，但与圣诞门相比，就显得有点苍白无力。

在设计教堂内部装饰时，他想方设法把《圣经》故事里的人物描绘得真实可信。为此，他煞费苦心地去寻找合适的真人做模特。譬如，他找到一个教堂守门人来作为犹大的模特，找到一个有6个指头的彪形大汉来作为屠杀儿童的百夫长的模特。此外，为了在一座门的正面表现被犹太国王希律屠杀的婴儿形象，他还特地去找来死婴，制成石膏模型，挂在工作间的天花板上。

170米的高塔、五颜六色的马赛克装饰、螺旋形的楼梯、宛如从墙上生长出来的雕像……

1926年6月10日，巴塞罗那举行有轨电车通车典礼，全城喜气洋洋。突然，一位老人被电车撞倒了！

起初，没有人知道他是谁。老人穿着寒酸，形容枯槁，人们以为他只是个乞丐罢了。没想到有一位老太太竟然认出这个老头就是安东尼奥·高迪。高迪被安葬在神圣家族大教堂的地下墓室。出殡那天，巴塞罗那万人空巷，全城的人都出来为他送葬。

至今这座大教堂尚未完全竣工，现在的建设者已经是第五代了。由于资金匮乏，工程进展缓慢。即使在资金供应很稳定的情况下，恐怕至少也还得建70年。

【米拉公寓】

在西班牙巴塞罗那帕塞奥·德格拉西亚大街上，坐落着一幢纯粹现代风格的楼房——米拉公寓。它以造型怪异而闻名于世，是由西班牙建筑师安东尼·高迪专门为实业家佩德罗·米拉设计建造的。佩德罗·米拉是个富有的实业家，他和妻子参观了巴特略公寓后羡慕不已，决定造一座更加令人观止的建筑。米拉找到了高迪，请他来设计、建造，并答应给他充分的创作和行动自由。工程热火朝天地展开了，但米拉却没有看见任何图纸或设计方案。终于有一天，高迪从口袋里摸出一张揉得皱巴巴的纸片，冲着米拉说："这就是我的公寓设计方案！"他得意地搓着双手，对米拉说："这房子的奇特造型将与巴塞罗那四周千姿百态的群山相呼应。"可怜的米拉抓住自己的钱包，怀疑自己对高迪的允诺是否有欠考虑，而高迪却若无其事地微笑着。

米拉公寓位于街道转角，地面以上共六层（含屋顶层），这座建筑的墙面凸凹不平，屋檐和屋脊有高有低，整个外形如水平的波浪，富有动感。公寓的阳台栏杆由扭曲回绕的铁条和铁板构成，如同挂在岩体上的一簇簇海草。公寓屋顶上有6个

大尖顶和若干小的突出物体，其造型有的像披着盔甲的军士，有的像神话中的怪兽，有的像教堂的大钟。其实，这是特殊形式的烟囱和通风管道。公寓的平面布置也不同一般，墙线曲折弯扭，房间的平面形状也几乎全是“离方遁圆”，没有一处是方正的矩形。

高迪在建筑艺术探新中是勇于开辟另一条道路的人，他以浪漫主义的幻想极力使塑性艺术渗透到三度空间的建筑中去。在米拉公寓设计中，他发挥想象力，将伊斯兰建筑的风格与哥特式建筑的结构特点相结合，采取自然的形式，精心去探索他独创的塑性建筑楷模。总之，米拉公寓里里外外都显得非常怪异，甚至有些荒诞不经。但高迪却认为，这是他建造的最好的房子，因为他认为，那是“用自然主义手法在建筑上体现浪漫主义和反传统精神最有说服力的作品”。



米拉公寓

【基督喋血大教堂】

在圣彼得堡市的叶卡捷琳娜运河旁边，坐落着一座风格独特的教堂，那就是著名的基督喋血大教堂。

基督喋血大教堂于 1883 年动工，历时 24 年，1907 年竣工。教堂为砖砌结构，由 8 个圆塔式教堂和一个大塔楼组成，中间最高的是基督教的象征，内部通过走廊连成一片。它们之间似乎随意搭配，并不对称，像一个个“葱头”，争先恐后地向上伸展着，洋葱头有的是彩色搪瓷的，有的是镀金的，在阳光照耀下，闪闪发光。



基督喋血大教堂

教堂内部是一个马赛克艺术世界，正面的柱子、饰框、飞檐都是用大理石、花岗石和不同颜色的砖头饰面。四壁的拼图主要内容为新约全书的故事，中央的图案反映了救世主在人间的生活，西面的图案为基督受苦、钉十字架、复活的故事，东面的图案则描绘了基督复活之后的故事。

基督喋血大教堂是俄国人为了纪念亚



基督教建筑的运用可能源于耶路撒冷圣墓教堂的影响，这种圆顶与伊斯兰教建筑的造型十分相似。

历山大二世而建的。亚历山大二世（1818~1881）是1855年登上王位的，在历史上他是位有争议的“仁君”。他在位期间，进行了大量的改革。1861年2月19日，亚历山大二世签署了废除农奴制的宣言，颁布了改革的法令。这次改革“解放了”2250万农奴，缓解了各阶层的矛盾，俄国的经济由此有了很快的增长，所以亚历山大二世在俄国历史上被称为“农奴解救者”，俄国历史上最后一位“改革家”沙皇。但是由于当时革命形势的发展，这些改革并没有得到当时的民意党人的支持。1881年3月1日当亚历山大二世参加完阅兵式后从广场返回皇宫途中，车行至叶卡捷琳娜沿河街时，民意党人格里涅维茨基投掷了两枚炸弹，将两名哥萨克和附近一名小孩炸伤，当沙皇俯身为小孩子祷告时，另一枚扔进车中的炸弹在他脚下爆炸，将他炸成重伤，之后不治身亡。亚历山大二世在位期间为俄罗斯做了一些“仁政之事”，他的被暗杀引起了国人的同情。为了纪念这位仁君，当晚，在炸弹爆炸的地方，人们便搭起了一个临时木制小礼拜堂来祭奠他。第二天，彼得堡市杜马召开特别会议，一致通过了要为亚历上大二世修建教堂，来永远纪念这个为俄罗斯带来许多贡献的国王。会务组向全国征集设计方案，并成立了专门的委员会进行遴选。

最后，阿尔弗雷德·帕兰德的设计方案脱颖而出。帕兰德以莫斯科红场上的瓦西里升天大教堂为蓝本，参照莫斯科雅罗斯拉夫火车站设计了教堂的外貌，而教堂整体的结构，则来自修道院院长大司祭伊格纳依奇的构想。据传，有一天大司祭做了一个奇怪的梦，梦中展示了这座教堂的结构蓝图。这可能是传奇，但却从另一个角度表明复活教堂不仅从外表，而且其内部结构都是地道的、纯正的俄罗斯风格。教堂的奠基礼于1883年9月14日举行，于1907年8月完工。8月19日举行了隆重的揭幕仪式，末代沙皇尼古拉二世亲临现场，国家政要、皇亲国戚、社会名流应邀参加，热闹非凡。教堂外部与瓦西里升天大教堂相比毫不逊色，内部除保留有沙皇亚历山大二世受伤后扶过的一段桥栏杆和鲜血浸过的鹅卵石地面外，还嵌满了以《圣经》故事为题材的镶嵌画，严庄严恢宏，富丽堂皇。

基督喋血大教堂被称为世界上风格最为奇特的建筑之一，被称为彼得格勒市的最主要的标志之一。

【流水别墅】

流水别墅位于美国宾西法尼亚州匹兹堡市附近的一片山林之中，堪称是知名度最高的现代房子，也有人说是世上最漂亮的私人住宅。它于1936年落成，建筑设计大师赖特的杰作。

在风景如画的山林中，赖特经过长达6个月的构思，决定将别墅建于溪流和小瀑布之上。整个别墅利用钢筋混凝土的悬挑力，伸出于溪流和小瀑布的上方。悬空的楼板固定在石块中，清澈的溪水穿过楼的底部后，形成一个小型瀑布，而建筑材



流水别墅

料也尽量就地取材，所有的柱子都是用粗犷的岩石做成的，整个别墅看起来就像是悬挂在空中。

流水别墅共分三层，每一层都是一个类似托盘的平台，一边与山石相连，另外几边悬于空中，别墅的各层有的围以石墙，有的设置大片的玻璃窗，有的则干脆让自然的山石伸入室内，而总体上仅以几道横向栏墙和竖向石墙形成纵横交错的构图，这使得整座建筑既沉稳厚重又轻盈飞逸，与周围的山石、流水、林木及室内外空间交融成一体，实现了建筑与自然的高度结合。不同凡响的室内使人就像进入一个梦境，进入起居室前，必须先通过一段狭小而昏暗的有顶盖的门廊，然后进入反方向上的主楼梯，通过那些粗犷而透孔的石壁，右手边是直通的空间，而左手边可进入起居的二层。光线从天窗泻下，流动于起居的东、南、西三侧，一直通往建筑物下方溪流崖隘的楼梯，东西、北侧几个呈围合状的居室，相形之下则较为暗。岩石铺就成的地板上隐约出现光影，流布在起居室空间之中。整个起居室空间的气氛，随着光线的明度变化，而显现多样的风采。

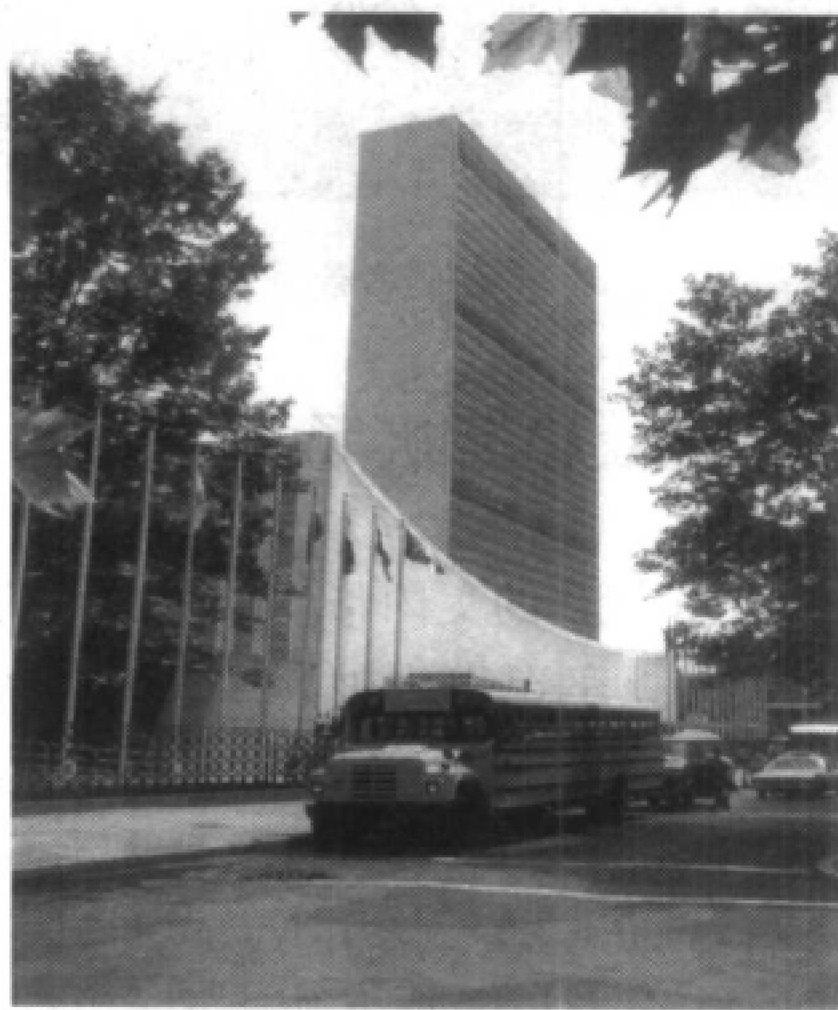
流水别墅，充分体现赖特的渴望——将人与大自然浑为一体。但也因为他的大胆设计，使维修工作成为一项艰巨的挑战。1958 年 8 月，熊溪突发的一场洪水来势汹汹地灌进流水别墅，穿透露台地面，渗进房间里，把家具和地板都浸得湿漉不堪，而悬臂式露台也逐渐下沉。

由于流水别墅在建筑史上的重要性，维修作业势必成为一项争议。于是，美国政府召开了一场建筑论坛，邀请各路专家集思广益。

这桩维修工程的费用包括流水别墅建筑本身、环境景观及室内装璜等，高达 1150 万美元。“流水别墅当年建造花费了 15.5 万美元，而现在值得人们如此大费周折，投下大笔资金修护保存吗?”有人问。“那当然!”一致的回答，“因为世上再也没有第二座流水别墅。”2001 年 11 月，流水别墅的维修作业开始。

【联合国总部建筑群】

联合国总部所在地，1947 ~ 1952 年建于美国纽约曼哈顿区。其秘书处大厦为美国早期板式高层建筑的代表作。建筑群由美国建筑师哈里森主持设计，有由 10 个国家的设计顾问组成的国际委员会参加意见，中国建筑师梁思成是其成员。

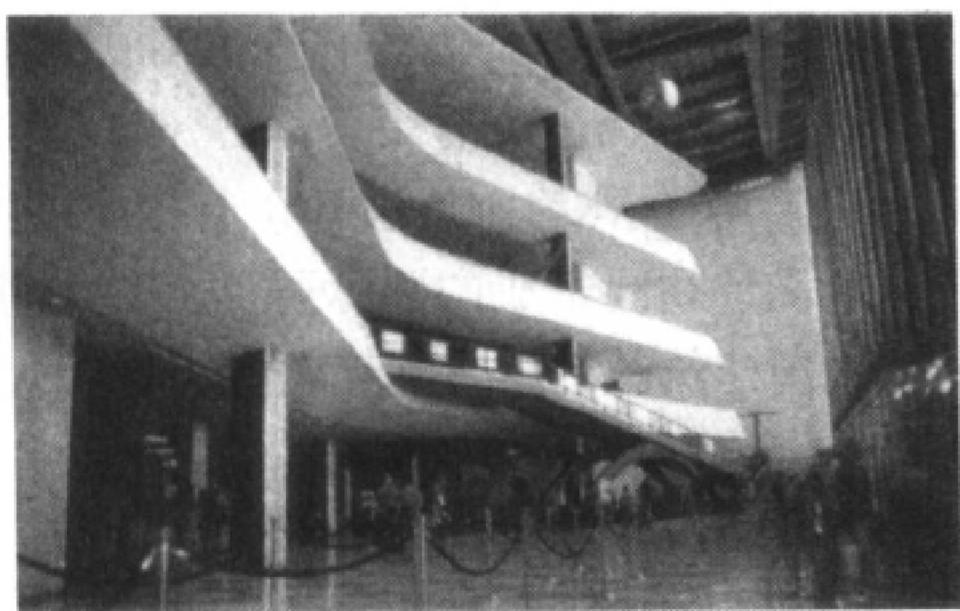


联合国的总部大厦

建筑群包括 4 座主要建筑：秘书处大厦，高 39 层，在东河西岸，与南北方向的河道平行，可容纳 3400 个工作人员；会议楼，5 层，在大厦与东河之间，内部有许多会议室，供各理事会开会之用；大会议厅，在大厦之北，是开联合国大会的地方，采用悬索屋顶；图书馆，在大厦西南方，大厦的西面是联合国广场。

秘书处大厦建于 1950 年。它的东、

西墙面是片铝框格的暗绿色玻璃幕墙，光洁晶莹，与南、北端墙贴以白色大理石的墙面形成对比。它的总体型虽然简平如板，但它使用的高贵材料、有如锦缎般的整片幕墙处理以及精细的施工，使它显出一种端庄典雅的气氛。耸向高空的大厦和向水平延伸的会议楼有明显的方向对比，会议楼似乎是大厦的底座，二者互相呼应，再加上其他建筑和大片绿地的衬托，使群体显出和谐的秩序。



大会堂内景

【华盛顿杜勒斯机场】

沙里宁设计的美国华盛顿杜勒斯机场（1962）是一座现代化机场，它以结构和形象的完美结合而著称于世。其中，机场候机楼仅由两排巨型钢筋混凝土斜柱支撑，一排稍高，另一排稍低。两排柱子间悬挂着40余米长的钢索作为屋顶的支撑结构，钢索上铺屋面板。在重力的作用下，钢丝自然地下垂，形成充满张力感的



杜勒斯机场

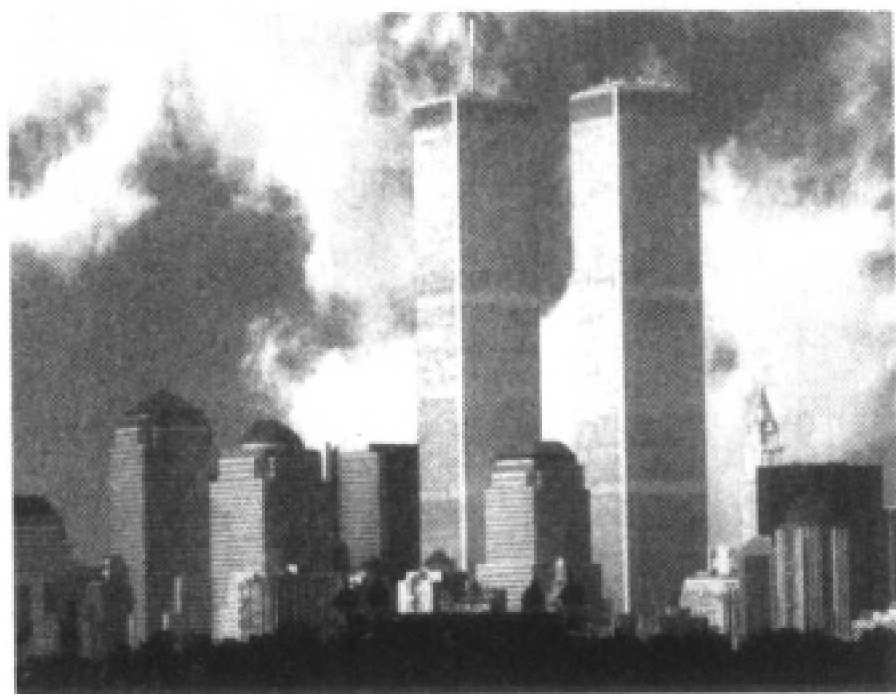


屋顶

屋顶曲线，如同展翅欲飞的巨鹰，具有强烈的动势和机场建筑的象征性。

【世界贸易大厦】

世贸大厦是两座并立的姊妹楼，被人们戏称为“双子大厦”。对于美国人，尤其是纽约人来说，它们就像故乡的大树，从远远的海上或空中看见它，就能找到回家的感觉。



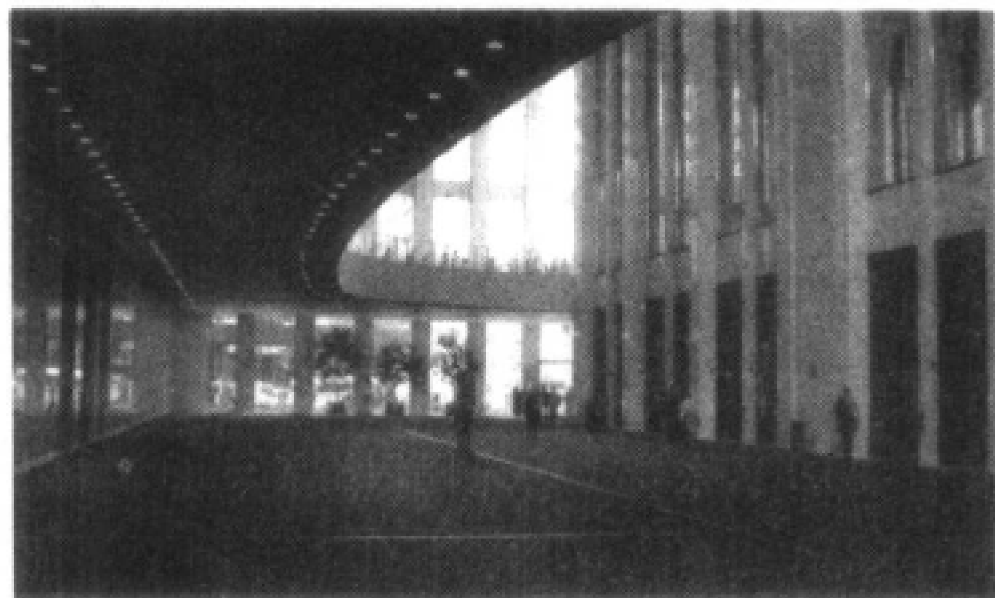
世贸大厦

世贸大厦两座主体大楼都是方柱形，高411米，每边宽63.5米，每座楼建筑面积40多万平方米。除两座高楼外，世界贸易大厦还包括海关大楼、酒店，商业等5座建筑和一个广场，总占地16公顷，总

面积达92.9万平方米。

据说，世贸中心大厦建造时挖出了90多万立方米的泥土和岩石，用掉了20多万吨钢材和32万立方米的混凝土；为方便人们在这座号称是“立起来的城”里活动，70多座自动扶梯和239部电梯日夜不停地运转。

修建世贸大厦的主要目的就是，为从事世界贸易的私人企业和政府机构提供一个办公场所。大厦可容纳450家公司办公，每天有5万名工作人员在这里工作。世贸中心不仅提供大面积的写字楼，而且还是曼哈顿地区最大的室内商场，中心里面有很多家专卖店、快餐厅，还有各种规格的会议室、贸易展销厅、艺术展览馆、学术研讨厅等。



内景

世贸大厦的设计者是美籍日裔建筑师雅马萨奇，他于1912年出生于美国西北部海港城市西雅图。1962年的一天，雅马萨奇收到纽约－新泽西港务的一封信，信中问他可否愿意承担一个建筑设计方案，该建筑投资额为2.8亿美元。当时雅玛萨奇吃了一惊，他没想到数额会如此巨大，甚至怀疑是写错了，多写了一个“0”。后来，雅马萨奇用了一年时间进行调查研究和准备方案。为了争取竞标，他前前后后共提出100多个方案。在众多优秀的建筑师的设计方案中，港务局经过谨慎的选择和论证，最后选择了雅玛萨奇的设计方案。后来，雅马萨奇曾笑说，其实他做到第40个方案时就已经成型了，他之所以还设计了后60多个方案，完全是为了验证和比较前面成熟的方案而做的。

不幸的是，2001年9月11日，这座著名的建筑物被极端恐怖分子用飞机撞毁，双子大厦永远地消失了。不过，它曾经带来的那些辉煌和荣耀，会永远珍藏在美国和世界人们的心底。

【西尔斯大厦】

美国芝加哥市西尔斯百货公司办公楼，建于1970～1973年，由美国SOM建筑事务所设计，是迄今世界上最高的建筑物。

大厦地面上有110层，高达443米，另有地下室3层，为钢和钢筋混凝土束筒式结构，由9个每边为22.9米的方筒集合成一个每边为68.7米的方形大筒。整个大厦为塔式，1～50层平面正方，51～66层去掉对角的3个方筒，67～90层又去掉另外2角，剩下5个方筒呈十字形，91～110层再去掉十字的3个臂，由两个方筒直升至顶。内部有高速电梯102部，在33层和60层各设一个电梯转换厅，可通过这里分乘区间和直通电梯迅速到达各层。整座大厦用钢量达7.6万吨，混凝土5.57万立方米。

高层建筑是现代建筑的重要成就之一，在19世纪末即已出现，以芝加哥为最多，一般已达到20层左右，但高度在100米以下。20世纪中叶，高层建筑在欧美各国有很大发展。70年代以前，以1931年建成的纽约帝国大厦（102层，高381米）为最高。西尔斯大厦建成后，至今保持最高的纪录。对于高层建筑，抵抗水平风力成了重要的问题，所以50层以

上的超高层建筑，都采取塔式。由于技术的要求，高层建筑以外形简单为原则，表面处理也力求平整光洁，没有在低层建筑中常见的复杂凹凸，也没有阳台。西尔斯大厦也具有这些特点，它结合束筒式结构，下大上小，逐段缩进，使外轮廓既简单又有所变化，避免了一粗到顶的单调格式。

【包豪斯校舍】

1919 年，第一次世界大战刚刚结束，德国著名建筑师格罗皮乌斯在德国魏玛建



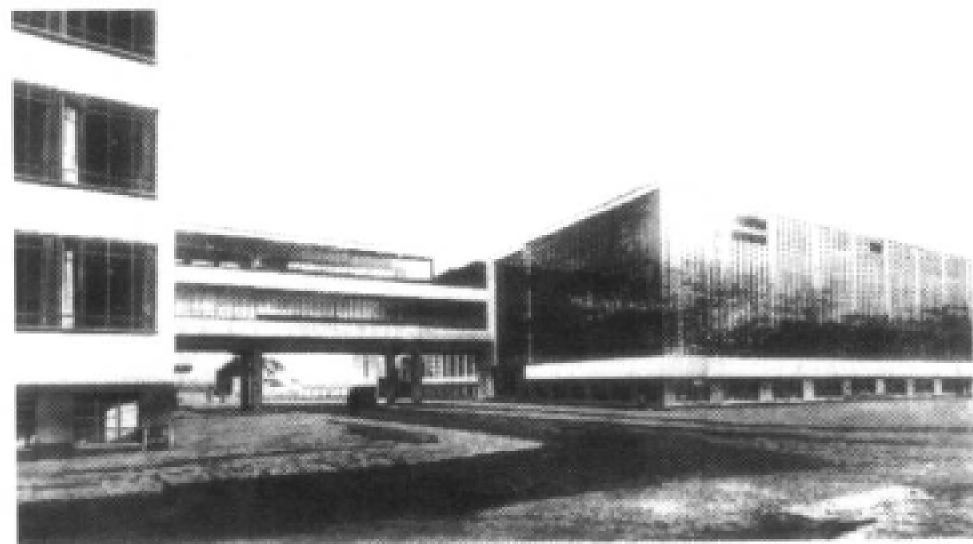
校舍

立魏玛建筑学校。该学校实行新的教学方法，在建筑界影响很大。他的学生同时受教于艺术家（包括鼎鼎大名的康丁斯基和克利）与名技师，并且钻研材料、技术与设计原理，工业设计是重点课程，学校还设有纺织、陶瓷、金工、玻璃、雕塑、印刷等科。

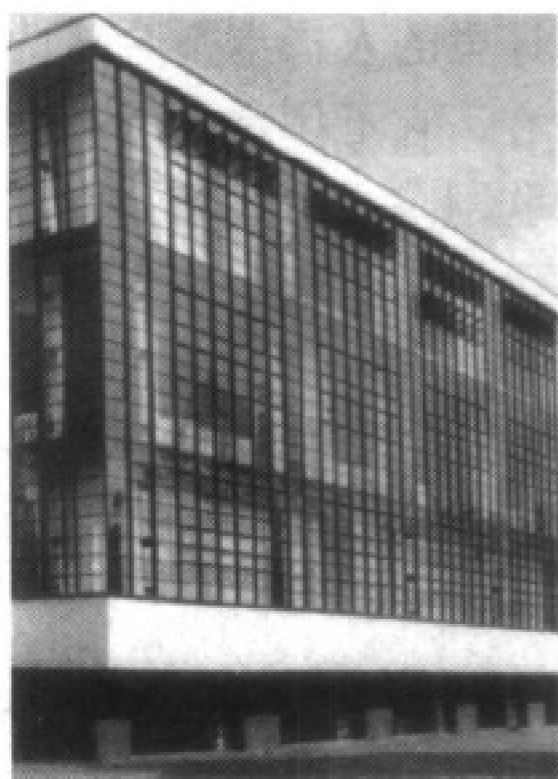
1925 年，格罗皮乌斯将学校迁往德绍，并于同年 4 月 1 日正式开学。包豪斯是德语 Bauhaus 的译音，由德语 Hausbau（房屋建筑）一词倒置而成。校舍总建筑面积近万平方米，主要由教学楼、生活用房和学生宿舍三部分组成。格罗皮乌斯创造性地运用现代建筑设计手法，从建筑物的实用功能出发，在建筑结构上充分运用窗与墙、混凝土与玻璃、竖向与横向、光与影的对比手法，使空间形象显得清新活泼、生动多样。他让包豪斯的校舍呈现为普普通通的四方形，尽情体现着建筑结构和建筑材料本身质感的优美和力度。建筑的外层面使用玻璃而不用墙体，这一创举为后来的现代建筑所广泛采用。该校舍以崭新的形式，与复古主义设计思想划清了界限，被认为是现代建筑中具有里程碑意义的典范作品。最初这个建筑学校的建立不是一帆风顺的，而是经历了许多的曲折。一战结束后，德国几乎 3/4 的地方都成了废墟。这时的沃特·格罗皮乌斯与其他沮丧的德国人不同，他以极大的热情致信政府，畅谈战后德国重建最需要的是建筑设计人才。他提出古典主义的建筑理念会阻碍建筑产业的现代化，所以，虽然国家遭受战争创伤，但是建立一所现代建筑设计学校是当务之急。

信发出去了，格罗皮乌斯的朋友都认为他疯了，因为在他们看来在当时的德国，建筑任何实用建筑都比一所设计学校重要得多。

经过两个月的商议，政府居然采纳了格罗皮乌斯的建议。将原撒克逊大公美术学院和国家工艺美术学院合并，成立了“国立建筑工艺学校”，36 岁的格罗皮乌斯被任命为校长。在他的主持下，包豪斯在 20 年代，成为欧洲最激进的艺术和建筑中心之一，推动了建筑革新运动。他提



校舍



校舍

出了崭新的理念：既是艺术的又是科学的，既是设计的又是实用的，同时还能在工厂的流水线上大批量生产。

魏玛时期的包豪斯在排除种种困难的前提下，一直坚持着格罗佩斯的核心思想，强调工艺、技术与艺术的和谐统一。由于传播民主思想，1933 年包豪斯被纳粹政府关闭，仅存了 14 年。但包豪斯的师生把包豪斯的思想传遍了整个世界。直到战后，包豪斯精神仍然得到弘扬和发展。1937 年，纳吉在芝加哥成立新的包豪斯，即后来的芝加哥艺术学院。

【伦敦劳埃德大厦】

建于 1979—1986 年。位于伦敦金融区的中心。设计者是先前曾参与设计蓬皮杜艺术与文化中心的英国建筑师罗杰斯。

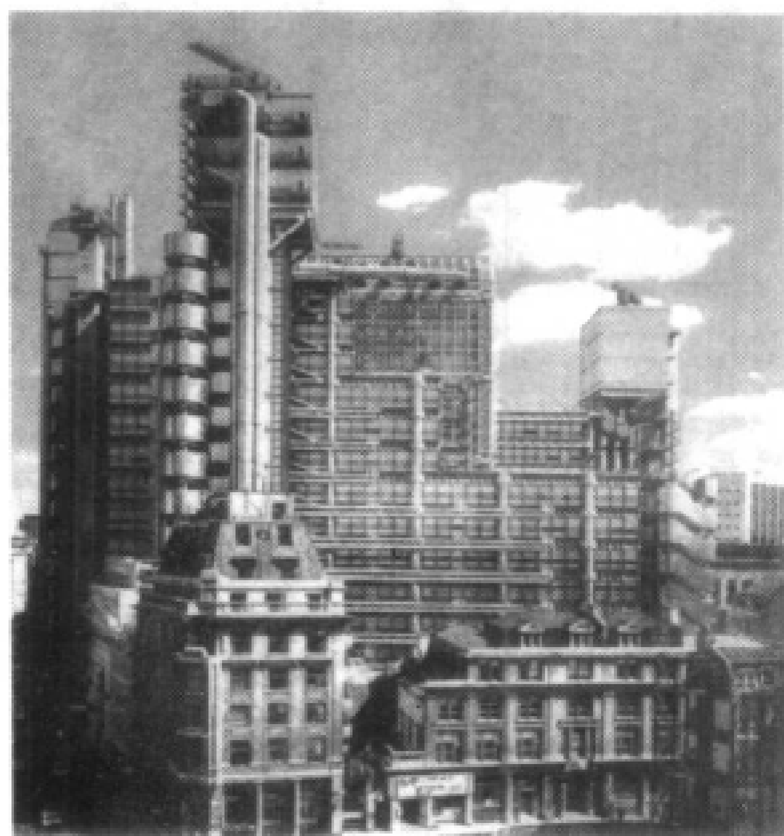
劳埃德大厦是劳埃德保险集团公司的办公大楼，它的外形和内部结构都相当奇特，在城市中心拥挤的地段独树一帜，显得十分巍峨，给人以新奇的现代感。大厦由主楼和高低不等的六座带楼梯的塔楼环绕着，繁复而壮观。

从外观看，伦敦劳埃德大厦不像一座办公楼，而像一个现代化的工厂车间。你甚至可以在上面找到类似各种管道、烟囱、水塔一类的东西。所以，它给人的第一印象是繁杂的。

它矗立在拥挤的繁华市中心，除了它的北面是新广场、商业联盟大厦和邮电塔式大楼外，其他三面都是狭窄的街巷。如何在这样的环境中制造出一种宽松的气氛，是现代建筑师一个很头痛的问题。大厦的设计者充分利用了“场效应”的理论，使这座建筑物的轮廓与周围的其他建筑十分协调。围绕着大厦主楼有六座带楼梯的塔楼，但其高度都参差不齐，给人以多结构的感觉。大厦的北面是十二层的建筑物，与旁边的商业联盟大厦、邮电塔楼相当，西南面的附属建筑，犹如台阶状的逐层低楼，它们与旁边的兰顿霍市场等建筑相呼应，减轻了环境的逼仄感。

伦敦劳埃德大厦的内部，楼梯在中央，层层引向四周的办公室。大厅雄伟壮观，大厅的上方，每一层都有约 16 米宽的四边式围廊，实际上这围廊是面积集中的环状办公用房。由于它成连环状，被称为“跑马廊”。各个部分可自由隔断，机动灵活，适应了当前西方的金融、保险事业的发展需要。

大厦的首层是营业厅，它高出室外地坪约 2.5 米，地下是餐厅、咖啡馆、酒



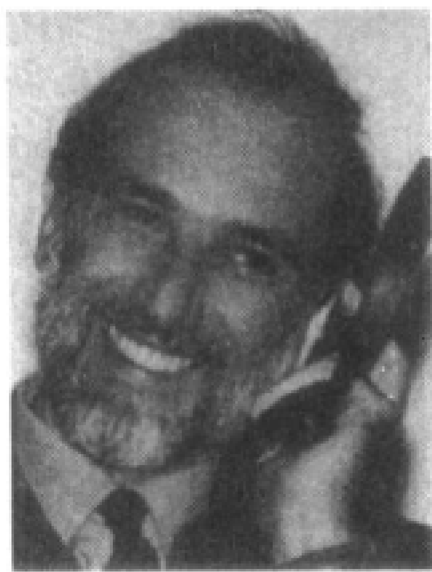
伦敦劳埃德大厦

吧、商店、图书馆、会议室等。大厦共有十二部用玻璃外壳制成的电梯，人们上楼时可以饱览伦敦的城市景色。在保险业务的各层之间，还可以使用大厅南端的自动扶梯往来。这座现代化建筑的新工艺特征，表现在采光设计中，建筑家在最外两层的建筑物上用的是钢化玻璃。室内的人工照明被这种钢化玻璃所反射，使墙面变成发光体，产生出漫射光，使人感到温馨自然，没有因灯光集中照射产生的刺激感。

伦敦劳埃德大厦给人的最大感觉，或者说给人的最大启迪，在于它的绝不与别人雷同的独创性。这种独创性正是后现代建筑对现代建筑过分地千篇一律的一种反叛，也正是后现代建筑的生命力所在。

【蓬皮杜中心】

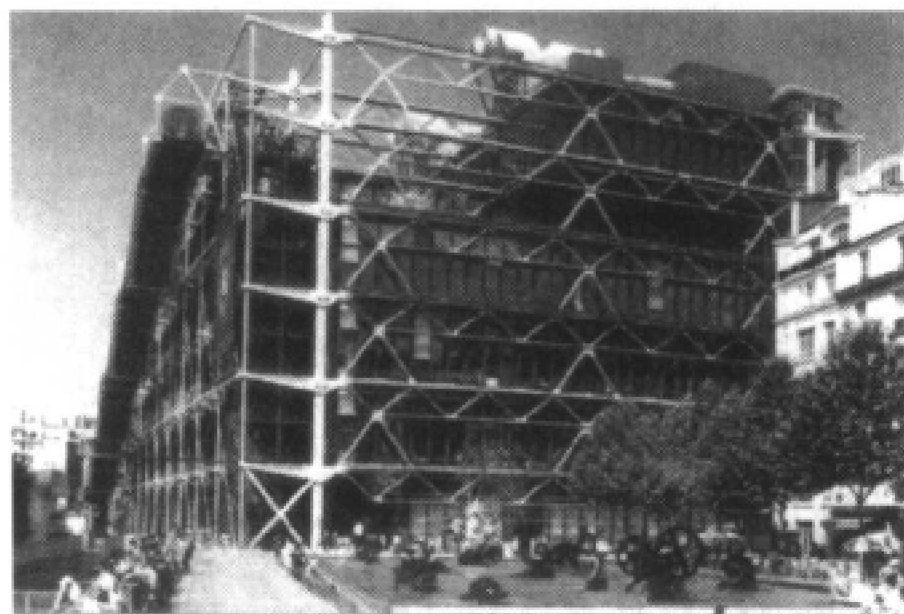
蓬皮杜艺术和文化中心，简称蓬皮杜中心，设在法国巴黎市中心区，距卢浮宫和巴黎圣母院各约 1000 米，是国际著名的美术大馆，法国乃至西方现代艺术中心的象征。这座著名的建筑是法国总统蓬皮杜为纪念二次世界大战功臣戴高乐总统而修建的。1977 年该中心落成，适逢蓬皮杜总统逝世，于是德斯坦总统就命名为蓬皮杜艺术中心。



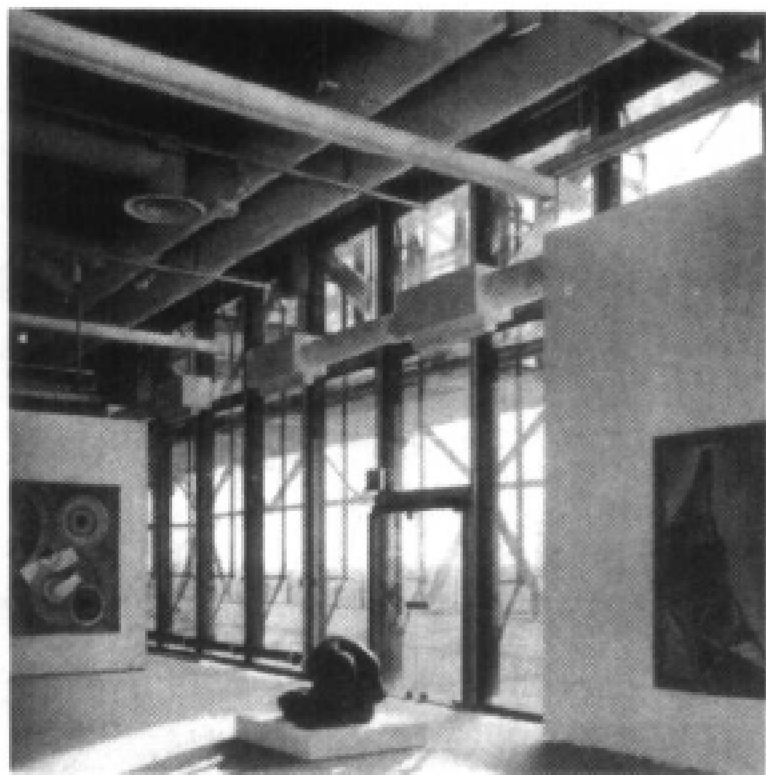


皮阿诺（左图）和罗杰斯（右图），因为蓬皮杜中心竞选入选，在 1970 年成为合作伙伴。

初到这里的人根本不会认为这里是文化艺术中心，它不像常见的博物馆，也不像一般的歌剧院、图书馆，倒像是一幢地地道道的化工厂。该中心由高技派建筑师罗杰斯（1933 ~　）和皮阿诺（1937 ~　）共同设计。其建筑形象显得惊世骇俗：主体是 6 层的钢结构建筑，其钢柱、钢梁、桁架、拉杆、电缆、电梯，甚至上下水管等均暴露于外，并且特意涂成色彩鲜艳、对比强烈的红、绿、黄色，红色的是交通运输设备，蓝色的是空调设备，绿色的是给水、排水管道，黄色的是电气设施和管线。人们从大街上就可以望见复杂的建筑内部设备，五彩缤纷，琳琅满目。在面对广场一侧的建筑立面上悬挂着一条巨大的透明圆管，里面安装有自动扶梯，作为上下楼层的主要工具。设计者把这些布置在建筑外面，目的之一是使楼层内部空间不受阻隔。蓬皮杜艺术中心总面积大约 10 万平方米，地上、地下各 6 层，地上每层高 7 米，宽 48 米，长 168 米，整个建筑物由 28 根圆形钢管柱支承，其中除去一道防火隔墙以外，没有一根内柱，也没有其他固定墙面。使用者可以根据自己的需要任意划分空间。在地下设有一个大型的停车场，可以停放近 700 多部小汽车。现在这里设有现代艺术博物馆、公共情报知识图书馆、音乐和声学研究所、工业设计中心等，以及与它们相应的配套服



蓬皮杜艺术中心



内景

务设施。

罗杰斯解释他的设计意图时说“我们把建筑看作同城市一样的灵活的永远变动的框架。……建筑物应设计得使人在室内和室外都能自由自在地活动。自由和变动的性能就是房屋的艺术表现。”罗杰斯等人的这种建筑观点代表了一部分建筑师对现代生活急速变化的特点的认识和重视。蓬皮杜中心的修建并不冲撞巴黎人的喜好，因为巴黎人最终还是喜欢上了它。它冲撞的是整个建筑业。在建筑过程中，至少有6到7份诉状要求皮阿诺他们停止施工。那种钢铁结构，也被全法国的钢铁公司宣布为无法实现。1977年大楼完工时，至少有一半的参观者最后突然发现，哦，这个中心原来是这样建的！他们从前还以为那不过是脚手架呢。真的。人们认为那样不能算是完工了。

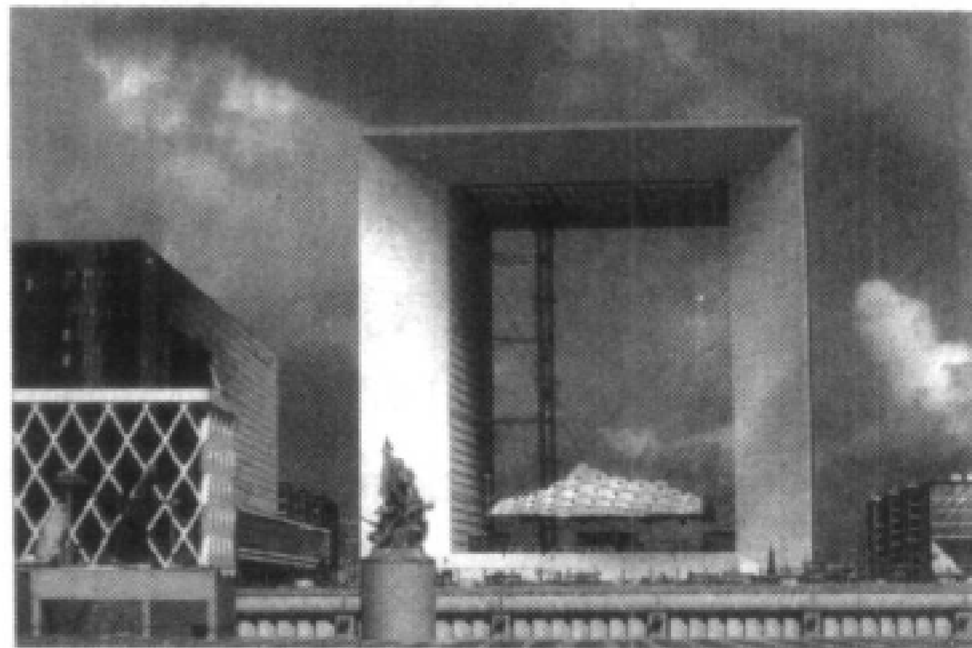
巴黎的蓬皮杜中心自1977年对外开放以来，由于收藏品数量庞大，致使大量作品得不到向公众展示的机会。为了增加作品的展示机会，以及能够满足今后不断增加的收藏品，2003年1月梅斯市与蓬皮杜中心的管理单位决定在梅斯市再建一个名为“蓬皮杜卫星城”的展览空间，计划于2007年竣工并将举行盛大开幕展览以纪念蓬皮杜中心建成30周年。

【拉德芳斯大楼】

20世纪90年代初，巴黎这座美丽的城市又出现了一座令人惊叹的“新凯旋门”——拉德芳斯大楼。这座门型高层商业大厦又叫做大拱门，集古典建筑的艺术魅力与现代化办公功能于一体，是建筑史上的一个奇迹。

拉德芳斯大楼坐落在“巴黎的曼哈顿”拉德芳斯区，是这个新区的标志性建筑之一。大拱门占地5.5公顷，南北两侧是高110米、长112米、厚18.7米的塔楼。两个塔楼的顶楼里是巨大的展览场所，顶楼上面的平台是理想的观景台。从顶层平台向远方眺望，既可以看到近处布劳涅森林和塞纳河的风光，也可以看到远方巴黎城区的景色。建筑物的两侧和顶端都是房间，即办公室和博物馆；中间为巨型钢筋水泥块镂空的大门洞，宽70米，高90米，据说可以将整个巴黎圣母院装下。大拱门总重量30万吨，安放在12根大柱上，这些柱子深深埋藏在地底，柱子和大楼之间有一层由氯丁橡胶作为缓冲的楼垫。巴黎的最高建筑埃菲尔铁塔的重量是7000吨，那么30万吨又意味着什么呢。为了这项工程法国人花费了近30亿法郎。

拉德芳斯区原是巴黎西郊一片僻静的



拉德芳斯大楼

无名高地。在1870至1871年的普法战争中，巴黎沦陷，一小股法军退守到这块无名高地，最后全部以身殉国。后来人们为了纪念阵亡的将士，在高地上竖起一组雕像，题名“拉德芳斯”，意为“防卫”。1982～1983年间，巴黎市组织开发建设拉德芳斯区，共收到来自世界各地400多个设计方案，最后经专家论证，选中了丹麦建筑师奥托·冯·施普雷克尔森的设计方案。1985年7月，拉德芳斯新区的建设工程正式开始。

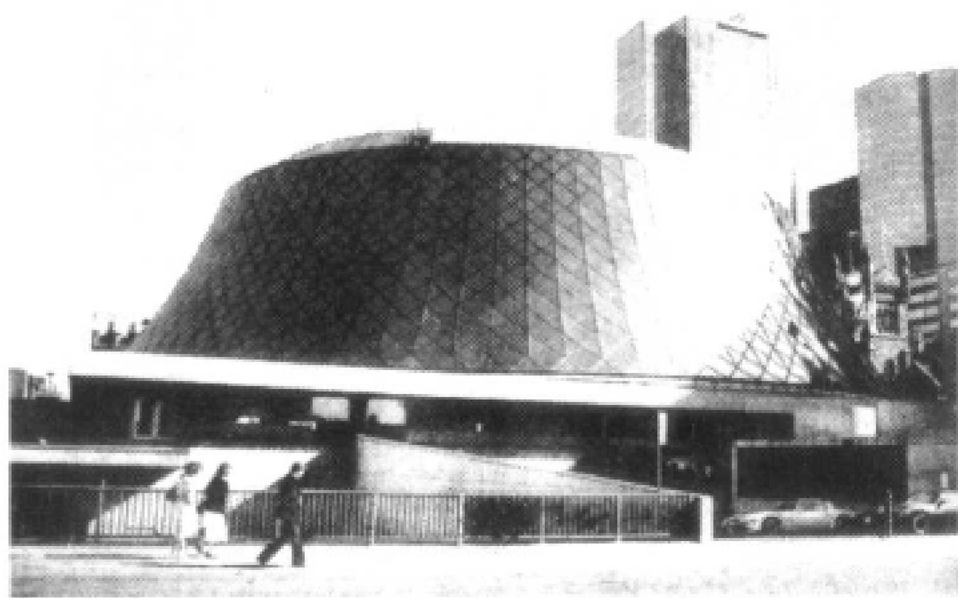
拉德芳斯区的总体设计体现了现代和未来城区的多功能设计思想，总体设计别具匠心。设计师把拉德芳斯广场和新区的代表建筑——大拱门建造在象征着古老巴黎的凯旋门、香榭丽舍大道和协和广场的同一条中轴线上，让现代的巴黎和古老的巴黎遥相呼应，既使得巴黎这座古老的大都市变得更加年轻，又使得高楼林立的新区能借助巴黎悠久深厚的文化底蕴。

拉德芳斯充分地体现了现代建筑艺术风格，已建成使用中的45座办公楼一座楼一个样。建筑上别出心裁，世界上许多建筑业人士都将拉德芳斯区当做观摩之处。拉德芳斯区又是露天博物馆，有不少现代化雕塑和造型艺术。大广场上，有许多形状怪异的雕塑，既不是人形，也不是动物形。不远处是世界上最早的音乐喷泉，水池长57米，铺着色彩缤纷的瓷砖，水清澈见底。入夜，喷泉就随着音乐起舞。广场的另一端，矗立着现代雕塑家塞扎尔的作品——12米高的黄铜雕塑大拇指，拇指上的纹路细腻逼真。拉德芳斯区的建设尚未结束，大拱门西侧还将兴建长3300米、宽120米的林荫大道。经过16年分阶段的建设，拉德芳斯区已是高楼林立，成为集办公、商务、购物、生活和休闲于一体的现代化城区。

【多伦多汤姆森音乐厅】

建于1982年。位于加拿大多伦多。

设计师埃里克森是加拿大当代著名建筑家，他所设计的现代建筑遍布加拿大国



多伦多汤姆森音乐厅外景

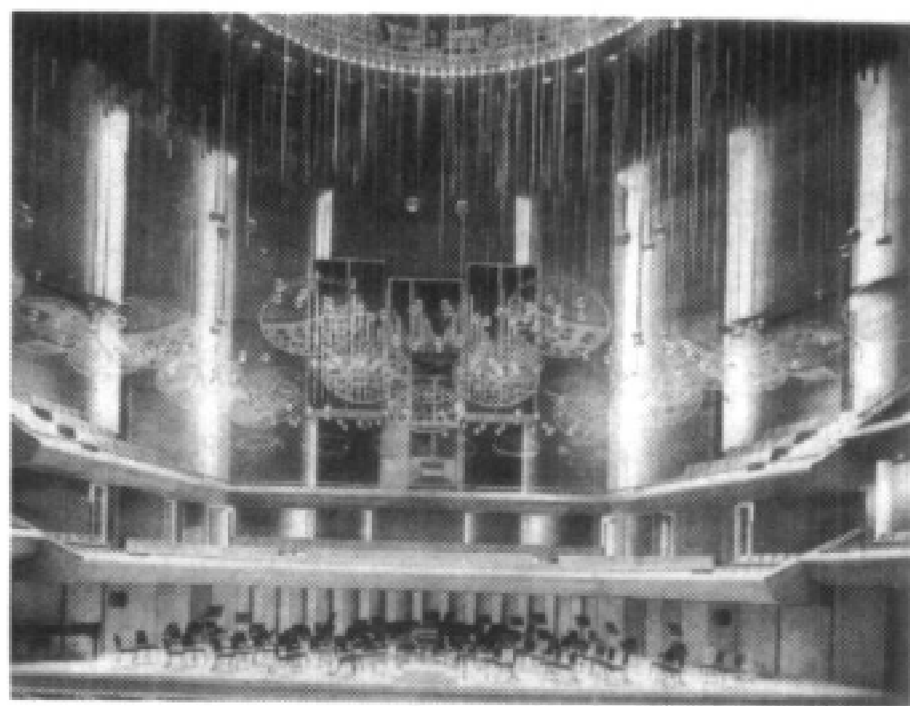
内外。对于西方后现代主义，埃里克森有独到的见解。他认为，后现代主义在美国十分流行，但后现代只是表面地理解传统，混杂的现代化设计只能使自己的路子越走越窄。多伦多汤姆森音乐厅就是在他的这种思想指导下设计建造的。多伦多汤姆森音乐厅是加拿大最现代化的豪华剧院建筑之一。音乐厅的地段选择在多伦多的市中心，占地约一万平方米。三面是三条主要的交通干道，正门前留出一大块广场，使音乐厅处在交通方便又静谧的环境之中。从建筑的外部看，音乐厅好像一个倒扣的盆子。建筑物主体用钢筋混凝土网架结构，外面又镶嵌了一层褐色玻璃的钢网架。光线可透过笼罩在屋顶上的网架射入，形成一种斑驳的光影，对音乐厅内的灯光不会造成干扰。

音乐厅呈盾形，听众席位于整个剧场盾形平面中间。舞台则在盾形平面的较窄一端。门厅、休息厅等辅助厅、室环绕在听众席的四周。这个盾形平面使厅内的音响和视觉能达到最好的效果。听众席分为三层，上面两层的挑台环绕在观众厅的三

面，与舞台的后方两层合唱席相连接，形成完整的二层、三层空间环台。全厅设有座位近三千个。座位与舞台的距离最远不超过32.6米，比世界著名的波士顿交响音乐厅的31.7米仅远不足1米。

建筑家在设计这座现代化音乐厅时，充分考虑到它的音响效果。在大厅的顶上设置了一个可以控制的升降篷，另外在大厅靠近舞台的上空悬挂着许多用以调节音质的各种颜色的吊挂，在厅内的三面墙壁安置了有许多角度的声响反射板，使观众厅内任何一个角落都能听到最清晰的音响。

这座现代化音乐厅还有一个优美的户外环境，供夏季在室外举行音乐会用。那就是庭园内的一个约3.3米深的大喷水池。平时，它是普通的喷水池，但是，当池内的水被排干时，它就成了一个室外音乐厅场所。演员和观众都可以从休息厅经扶梯直接下到这个池内演奏和欣赏音乐。旁边的一座大厦的立面镶嵌了分割成小块的镜面，它反射到庭园的光线变幻莫测，给室外乐池增添了视觉上的趣味。



多伦多汤姆森音乐厅内景

四、拉丁美洲建筑

【特奥蒂瓦坎】

特奥蒂瓦坎即印第安语“众神聚居之所”，其遗址在今天墨西哥首都墨西哥城东北53千米处。

古城遗址面积20.7平方千米，始建于公元前4世纪，全盛时相当于同时期罗马城的规模。全城的建筑主要是沿着一条南北向的中轴线布局，这条中轴线全长3000米，宽45米，被称为“黄泉大道”或“死亡大道”。现在遗址中除了残留的一堆堆高台之外，只能见到部分的墙基和断壁。

黄泉大道东侧，屹立着修复了的太阳金字塔。此塔为四方锥体，分为5层，逐层向上缩减，总高64.5米，占地5万平方米，足有6个足球场那么大。太阳金字塔以磨光的火山岩石砌成，正面有数百级



“黄泉大道”

石阶通往塔顶。塔顶是平台，曾经建有一个金碧辉煌的神庙，里面祭祀有黄金装饰的太阳神像。距离太阳塔不远处还有一座略小的月亮金字塔，占地1.8万平方米，高46米，其建筑年代晚于太阳塔100～200年，是祭祀月亮神的宗教建筑。两塔

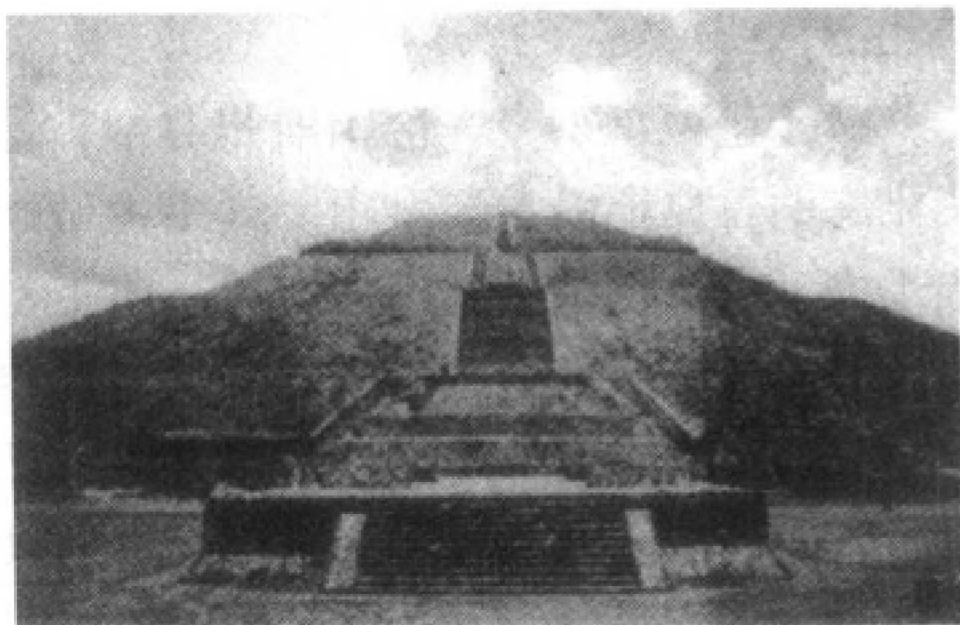


在金字塔前表演传统舞蹈的印第安人

均为实心，外包巨石，内填沙土，与埃及金字塔的建筑结构有所不同。黄泉大道南端，有可以容纳数万人的广场，可以想见当时祭祀的规模之大。

1000多年前，特奥蒂瓦坎曾是一个奴隶制国家的首都，是当时西半球最大的城市，全盛时期人口有25万。可是，不知什么原因，在公元10世纪时古城被废弃。说到城市荒废的原因，很多人估计是因为残酷的祭祀仪式所造成的。当时，广大奴隶除了为建造金字塔无偿劳役外，还要忍受在金字塔顶用活人祭祀的可怕牺牲。太阳金字塔是当时宰杀活人祭祀太阳神的场所，奴隶被架到塔顶庙前，祭司将他摔昏，仰放在“牺牲石”上，面向太阳，开膛即取出跳动的心脏，供于祭台上。心脏被取出后，尸体就被推到斜坡上溜到地面，堆成小山。奴隶主不断剖取奴隶的心脏献给太阳，乞求太阳运转不停，保佑领

地风调雨顺。如此狂热的祭祀，造成了人口的大量损失。因此有人推侧，古印第安灿烂文明的消亡，可能就与这种牺牲祭祀大有关系。



太阳金字塔
（墨西哥）特奥蒂瓦坎 10 世纪－15 世纪

到了现代，人们对特奥蒂瓦坎进行了大规模的发掘，并于 1910 年前后修复了金字塔，使这里成为墨西哥的第一名胜古迹，该遗址于 1987 年被列入《世界遗产名录》。

【铁诺奇蒂特兰】

13 世纪初，北方的阿兹特克人来到墨西哥盆地。传说他们崇拜的战神威济波罗奇特利指示他们：若发现老鹰在仙人掌上吃一条蛇，那便是阿兹特克人居住的地方。他们果然发现了一只老鹰在仙人掌上吃蛇，于是就定居下来，并用战神的另一名字“墨西特利”（Mexitri）来命名此地，后来人们把尾字“特利”（tri）改为“哥”（co），意即“地方”，便成了今日墨西哥，意思是战神指定的地方。阿兹特克人自此（13 世纪）放弃了原来的特奥地瓦坎，重新在现今的墨西哥城中心一带建立起都城。这里原本的名字叫铁诺奇蒂特兰（Tenochtitlan），意思是“出水之地”，是由两个湖心小岛始建，到 16 世纪西方人来到之时，已是一个有十多万人口的环湖大城市，全城有三条十多米宽的大道，一条十多公里的长堤，中心广场有围墙环抱，中心广场的正中，在一个不高的石座上平放着一块 4 米直径的圆形太阳石浮雕板，石板中心雕有太阳神头像，外围五圈以阿兹特克人共识的图案纹样来标示年、月、日、时、分，当年可能有一个高高的立杆在正中立着，立杆的影线随太阳的运转而在太阳石上移动，以告知人们当时的时间。城内有四十多座金字塔，最大的辉齐罗波奇脱里金字塔（阿兹特克人的主神），高 35 米，长 100 米，宽 90 米，有围墙环绕，塔顶神殿供奉着太阳神辉齐罗波奇脱里和雨神特拉洛克。在城北，建有一座可容 6 万人的石柱廊环形超级市场，遗憾的是，这座当时“美洲的威尼斯”于 16 世纪被西班牙殖民者的炮火毁为灰烬，新的墨西哥市又把这些古迹中的残砖碎瓦埋于地下，几乎没有留下多少可供历史考证的遗迹，只能从郊外很远的小镇找到点阿兹特克建筑残迹。

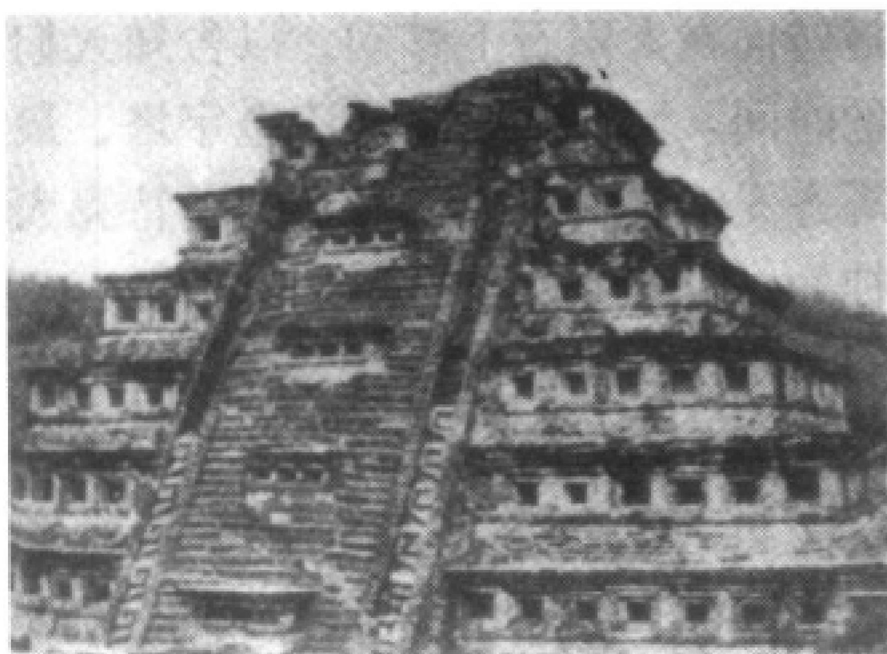


太阳石
（墨西哥）铁诺奇蒂特兰 15 世纪

【埃尔塔欣】

又简称“塔欣”，位于墨西哥城东二百多公里沿海一带的韦拉克鲁斯州境内，

是墨西哥中区古典时期文化及美术又一繁荣之地，建筑与雕刻的历史与特奥地瓦坎相仿，3世纪至10世纪之间发展最盛。这是一个占有东西两个台地的古代城区，当年约有10万人以上。东台地上据传当年有上百座大小不等的金字塔，以及宫殿和球场等，台地也有少量宫殿及小型宗教建筑，居民住宅则在山坡及低洼地带。



神龛金字塔
（墨西哥）埃尔塔欣　5世纪

在埃尔塔欣的宗教遗址中，最著名的是神龛金字塔，它的规模并不大，但风格别致，外形酷似一幢高大的楼房。方形塔基每边长36米，计有6层的塔身高18米，顶端的神殿已毁损，正面有百余阶梯直达塔顶，供民众登顶进入神殿祭拜神灵。这座用精刻石块砌成的金字塔，之所以称"神龛金字塔"，是因为塔身每层都分布着似窗口般的内凹神龛，估计当年是供摆放神像用的，全塔共有365个神龛，正与一年365天数相合，可见印第安人对历法祭祀的重视，因为日月年历是生存周期。这座小型精致的金字塔敦厚而又不失细腻，俊秀且不无崇高感。大造型像位挺立的武士，细致看又如一位全身挂满珠宝的秀女。

埃尔塔欣作为当年印第安人的一个人口密集的重要城镇，还有不少球场，也是供居民为宗教祭拜而进行球赛所用，至于城镇边沿的王室、官邸、游乐场以及山坡下更多的民宅，现已毁于殖民者的炮火下。

【帕伦克】

位于墨西哥东南、恰帕斯州北部，是玛雅文明古典期的重要城市。这座古城规模不大，主要建筑由五座神庙与一座王宫组成，但建筑风格十分华丽。金字塔形神庙顶端的神殿比例很大，远观傲然威严之极，墙面上又有精美的雕刻装饰纹样，故被誉为"玛雅建筑明珠"。王宫建筑与中国古代皇宫相类似，平台四角有角楼，宫殿踞平台正中，外围有柱廊环绕。

在帕伦克城金字塔的内部还发现了下行梯道和7米长、4米宽的墓室，墓室中央是一具国王石棺，棺盖上盖有一块刻有象形文字的石板，其内死者头部覆盖着一面由许多玉片合成的面具。据考证，这是7世纪帕伦克城的一位叫卡巴尔的国王的陵墓。这一发现第一次证明了美洲印第安人的金字塔，如非洲埃及的金字塔一样，也是国王陵墓，并同时兼有神庙作用，这是埃及金字塔所没有的。这就打破了过去认为的美洲金字塔都是实心建筑，仅起单一神庙作用的说法。两类金字塔的另外不同之点是：埃及金字塔内的墓室为巨石平顶，而这座金字塔内的王陵墓室是拱形屋顶。可见玛雅人早已掌握了力学基本原理。

【奇琴伊察】

（Chichen—Itze）位于尤卡坦半岛东北的这座古城，有新老之分。老奇琴伊察属于古典时期，始建于公元432年，虽然也有神庙、球场、市场与观象台，但规模较小，年代过久，多成废墟，难辨当年形

貌。现在遗存比较完整的著名建筑，属于新奇琴伊察。新奇琴伊察始建于公元987年，完成于12世纪，是后古典时期的产物。

奇琴伊察是玛雅文明在后古典时期最大的文化艺术中心，是当时伊察王朝的首都和最重要的城市。“奇琴伊察”在西班牙文里是“伊察人的井口”之意，历史传说这里因雨水稀少，祭司们在为民求雨的仪式上，要把选出的美女推入圣井，并同时投掷金银陶器，以求雨神保佑井水常年不枯，随时降雨滋润土地。

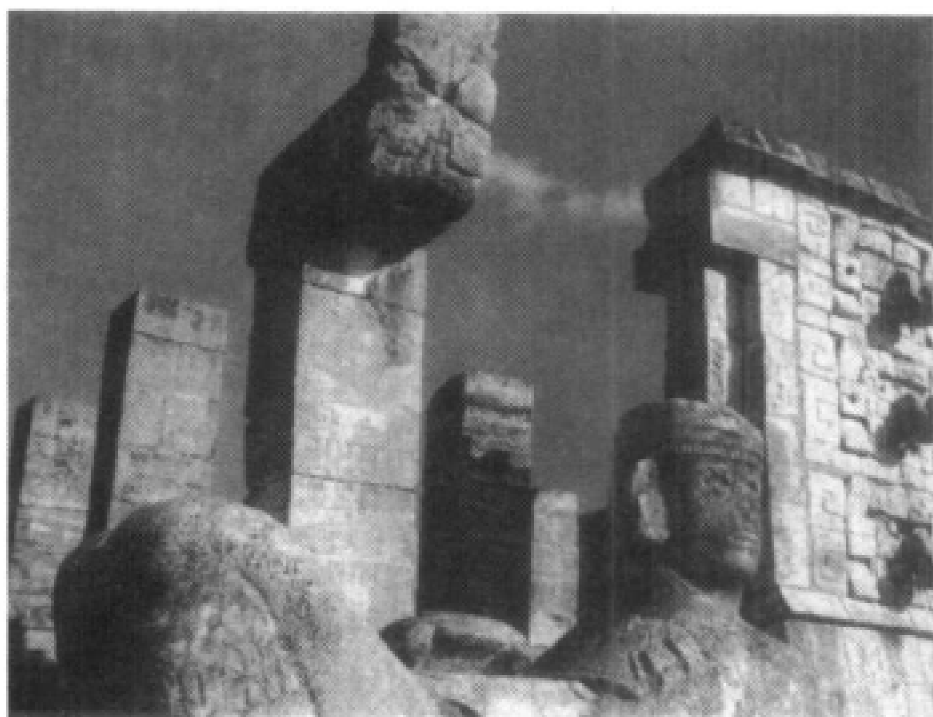
奇琴伊察的建筑最能体现玛雅人在数



库库尔坎金字塔
（玛雅）奇琴伊察 9世纪

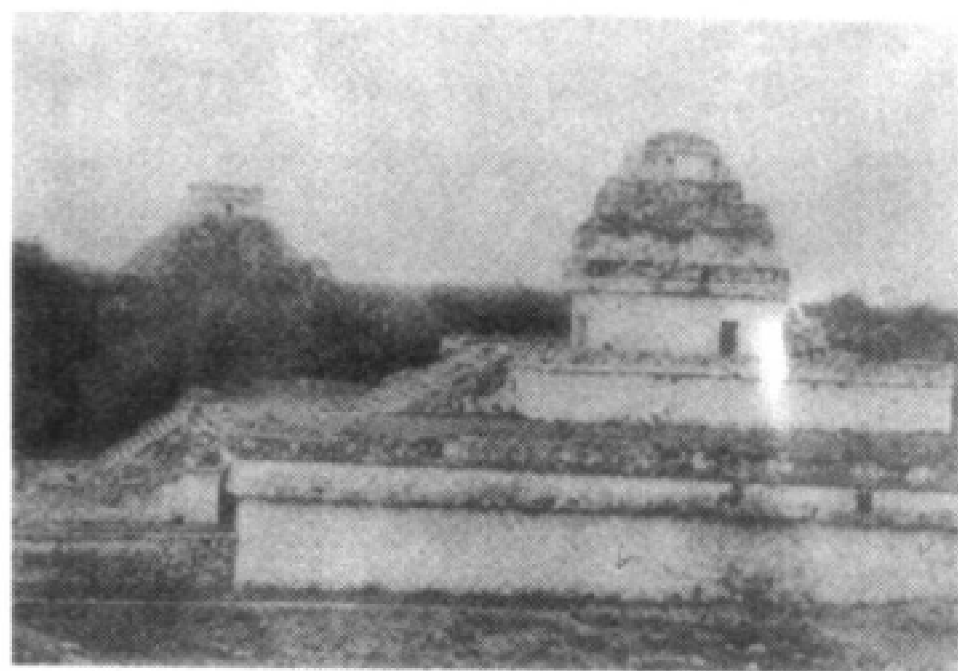
学、天文、历法等方面取得的成就。天文观象台、库库尔坎金字塔、战士神庙等著名建筑，是这方面最好的明证。

天文观象台是古代美洲印第安人少有的一座圆形建筑物，也是世界各民族古代文化遗存中少有的一座与科学紧密相关的建筑。这座22.5米高的建筑，造型十分别致，下边有两层方形大石台，上有一圆形观测室，共有八个小窗口，内有螺旋形阶梯及回廊。当年的玛雅人利用此观象台来观察日出日落、四季变化、南北方位等。现在仅存建筑的残破遗迹，估计当年里边会有相关的各种观测计量仪器。



战士神庙入口处

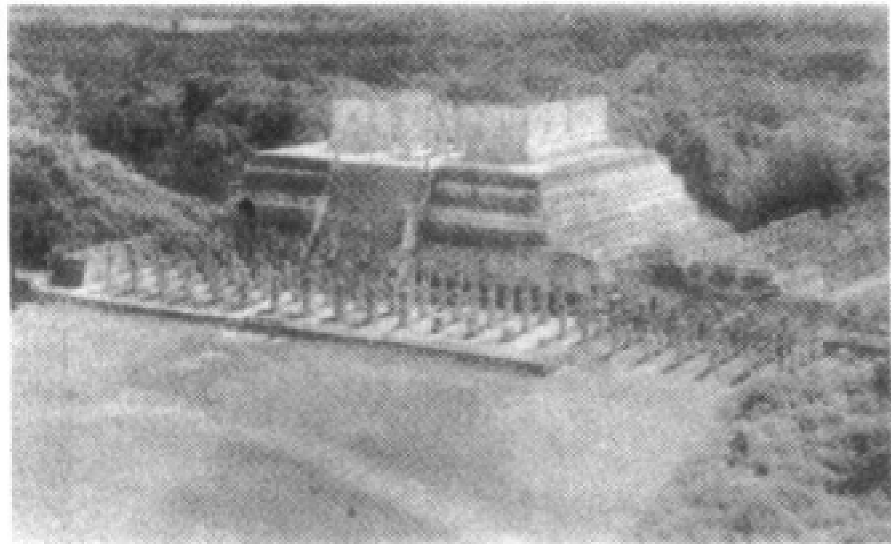
库库尔坎金字塔，又称卡斯蒂罗台庙（或金字塔）。“库库尔坎”在玛雅语中是“带羽毛的蛇神”之意，是托尔特克人崇拜的主神在玛雅语中的名字。据传，这原来是当地伊察人的一位领袖的名字，伊察人把这位领袖神灵化。9世纪托尔特克人南下来到尤卡坦半岛，便把自己原来崇拜的魁托尔科特尔（即“羽蛇神”）的名字改成了“库库尔坎”。这座金字塔是南北印第安人两大民族文化相融合的产物。它既体现出建筑艺术的高超，也同时是天文历法成就的体现物。金字塔底座呈正方形，每边长55.5米，九层台基合计24米，顶端坛庙6米，总计30米高。金字塔每边的正中均有一条直通塔顶的梯道，把台基分为两半，使每边之九台变为18台，正与玛雅历法之每年18个月（每月20天）相符。直通塔顶的梯道，每边各91



天文观象台　（玛雅）奇琴伊察12世纪

级，四边合计364级，外加一级顶端坛庙总计365级，正与一年365天相符。（亦有资料介绍：每边90级四边合计360级，外加5天禁忌日，为365。）这座金字塔顶端的6米高的坛庙，是整个建筑的精华所在。坛庙里有一红色美洲豹浮雕石座，豹身镶嵌着各色闪光的玉石片。梯道两边的边墙1.35米宽，在朝北的边墙下端，两边各雕刻着一座1.43米高、1.87米长、1.07米宽的大蛇头，蛇身即为边墙上沿，从蛇嘴里伸出的巨舌1.6米长。整个蛇头造型凶狠异常，威震四方。蛇头蛇身在光照下由直变曲，分成七段，宛若巨蟒自塔顶向大地游来，好比羽蛇神由天而降，下凡为人降雨，为民造福。这座金字塔造型美观，雕技绝伦，构思巧妙，处处有着精确的计算，既是玛雅人建筑雕技的绝好体现，也是玛雅人历法数学的具体应用。

战士神庙，又称武士庙、勇士庙、战士金字塔。这座神庙位于库库尔坎金字塔北侧，是奇琴伊察的宗教主体建筑物。神庙建在一个谷地广场上，计有四级金字塔式基座，面向广场的一面有宽阔的梯道直达顶端的神庙，神庙门洞间有一对羽毛蛇神像柱，下边的蛇头为柱础，蛇身即柱



战士神庙　（玛雅）奇琴伊察15世纪

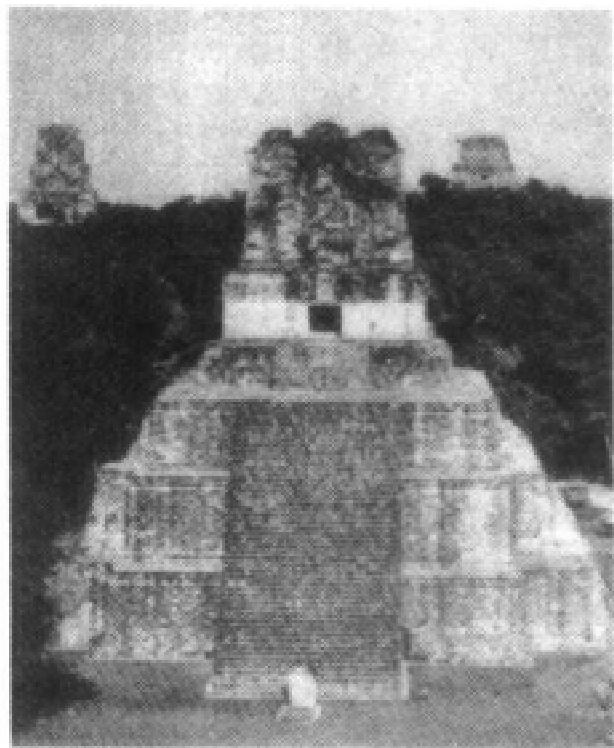
身，蛇尾翻卷在上，为柱头。神庙墙面也以羽蛇浮雕做装饰，体现了托尔特克人的信仰。这座战士神庙虽然高度不如其他金字塔，但其气派威风是其他各金字塔难以相比的。神庙前方及左侧，有规则地排列着上千根柱子，被称为“千柱建筑群”，可能原先是一座有顶盖的大型回廊建筑，故又称“千柱廊”。千柱廊犹如千个保卫神庙的武士，整齐地排列地神庙前方与侧身，使神庙威风凛凛、气势压人。

【蒂卡尔】

是玛雅文明中始建最早、延续时间最长、建筑最精美而遗存又较完整的一座城市。位于危地马拉东北部的这座古城，始建于公元前6世纪至前3世纪，延续1200—1500年，于公元9世纪突然不知何故消亡，并被遗弃。城市建在一座丘陵上，占地130平方公里，中心部分为17平方公里，布局十分合理，中心广场周围是高耸的金字塔。广场东侧的1号金字塔建于公元810年，塔身高60米，分九个台级，其造型威严，犹如美洲豹雄踞大地，故又被称作“美洲豹金字塔”或“巨豹庙”。金字塔是统治者的象征物，该塔地下还有墓室。广场南侧是5号金字塔，塔高57米。偏西部建有七座宫殿，被称作“七殿广场”，宫门门楣上都刻着骷髅及各式符号纹样，以示威严。北边是2号金字塔，建于公元736年，塔顶墙面刻有巨大的假面人像，塔身石壁布满浮雕，内容多为奴隶祭祀和妇女抛掷珍珠的宗教仪式活动。在距广场略远些的4号金字塔，是蒂卡尔城最高的建筑物，高达75米，也许是整个美洲印第安人古代建筑中最高的一座，它的底座虽只是特奥地瓦坎太阳金字塔的几分之一，但却比其高出11米。

在金字塔群之间，还有许多石碑，其中有21块雕刻有象形文字及浮雕花纹。在郊外的丛林中还散落着几座同样雄伟的金字塔，有的金字塔地下建有墓室。蒂卡尔城郊外到处还建有地堰和沟渠，城内还

出土了大量的雕像、玉器、陶器等工艺品。可见当年的蒂卡尔是一个经济文化都相当繁荣的大城市。

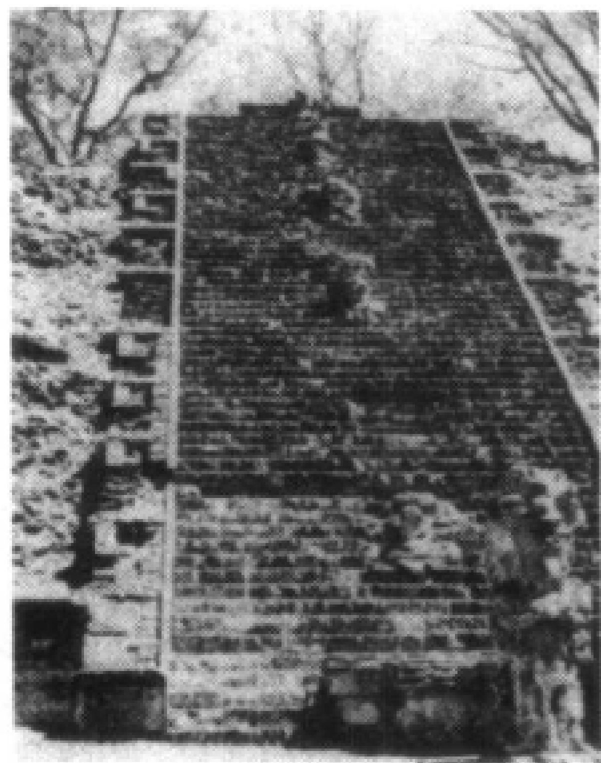


蒂卡尔2号金字塔　（玛雅）蒂卡尔

【科潘】

位于洪都拉斯西部边境，作为玛雅文明古典期的建筑遗存，曾是个80平方公里的大型宗教城市，也是当年的学术文化中心。城中心是一个包括五个广场及中央城堡的大建筑群。中央城堡内有金字塔式台庙、宫室、球场及与天文、历法相关的学术活动场所。

科潘最有历史考证价值的是著名的



象形文字梯道　（玛雅）科潘　9世纪

“象形文字梯道”。这是一座被毁的台庙附属建筑。这座梯道8.5米宽，近百个台阶，每三阶约1米高。这座用石砌成的梯道自上而下刻有两千五百多个玛雅象形文字，梯道的中央，间隔十来阶有一雕像，梯道两边的边墙是浮雕及象形文字。这些象形文字还未能破译，但从雕技的精密严格、符号的均匀流畅，可以想见当年在没有铁器工具的时代，玛雅人付出了多么大的辛勤劳动，雕工技艺达到了何等令人赞叹的水平。

【库斯科】

位于秘鲁南部海拔3400米的高原上，是安第斯山区最后一个印第安人国家——印加帝国的首都。“印加”（Inca）在印第安语中是“太阳之子”的意思。传说印加



库斯科城全貌

人本是山区克丘亚族的一支，生活在的的喀喀湖畔，公元12世纪末，一位叫曼科·卡帕克的国王，遵循父亲太阳神的旨意，带领民众由的的喀喀湖迁到这里，建起雄伟华丽的库斯科城，以此为都城建立了强大的印加帝国。印加帝国从13世纪至16世纪的三百多年间，共传十三个皇帝，直至1533年被西班牙殖民者所灭。

“库斯科”在克丘亚语中是“世界中心”之意，这是由于这里是灿烂的印加文化的摇篮，大印加帝国被克丘亚人当成是整个世界，皇帝所在的都城，也就理当是世界的中心，这里的建筑以仅存的残迹便可见其精致严密，便可想见当年库斯科的

辉煌。当年的库斯科分十二个区，中心是一个大广场，作为宗教仪式与节庆欢歌场地。广场东北是太阳金字塔，传说中的塔顶神庙十分豪华耀眼，由五间大厅组成的建筑，上方为黄金板覆盖，墙面由宝石镶嵌，内部祭坛上有一象征太阳的巨大的黄金球，许多金条四外放射，表示太阳的光芒。祭坛上的金座是陈放印加皇帝的金棺木乃伊的地方。最独特的一点是庙里还有一个人工“黄金花园”，园内草木花鸟全是由金银为料制作而成。

广场东南还有与太阳金字塔对峙的太阳女神庙，又称太阳神修道院。此外，大广场周围还有月亮神庙、星神庙、蛇神庙以及宫殿、官邸等。

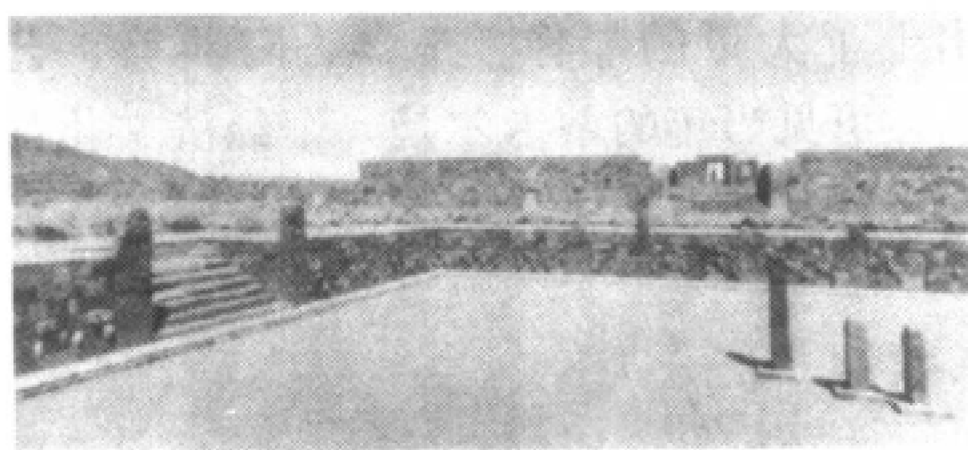


印加人金像

在库斯科城东西两边，建有四座圆塔，用以观察太阳位置，确定四季节气及一年日期。在中央大广场上树立着一根石柱，利用日影测定时间。

在库斯科周围的山峰或隘口，有许多用巨石建成的堡垒，以防敌人入侵，最著名的是萨克赛瓦曼古堡，这是一座圆形大堡垒，建在 300 米高的山岗上，有 18 米高的三层围墙。古堡内还有几座塔、不少房屋及地下走廊、下水道等。这座世界闻名的古堡始建于 1438 年，历经七十年才告竣工，动用过三十万石工，用巨石三十余万块，每块都重达几十吨甚至几百吨。

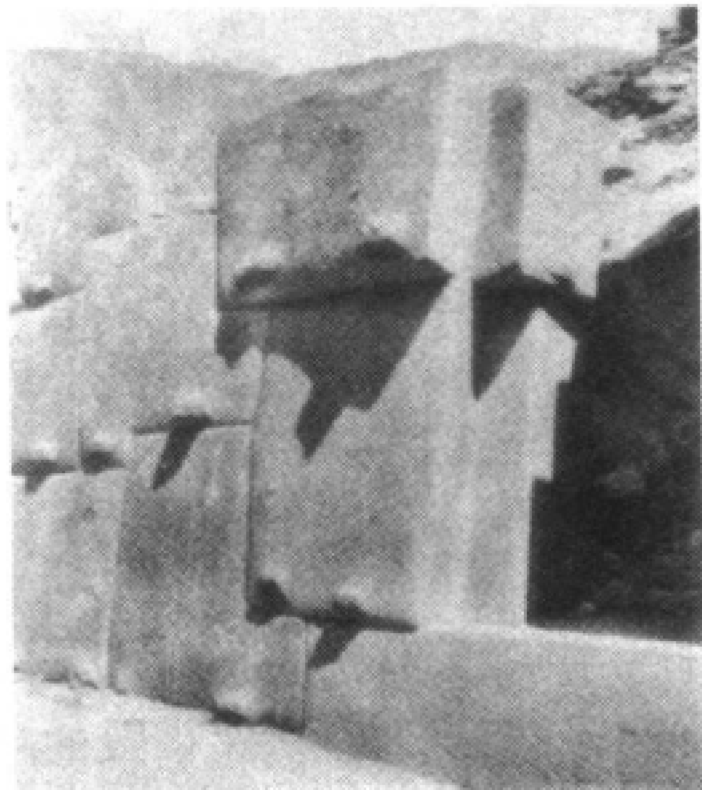
印加文明兴起于高高的安第斯山区，对取之不尽的石料的玩味征服是这里祖祖辈辈印第安人的智慧才能的显现，他们用身边的石头创造了无数奇迹，没有炸药与铁器，他们能从大山中切割下重达上千吨重的巨石；没有车轮，他们能把数百吨重的巨石运到建筑工地；没有钢凿和打磨器，他们能把石料打磨得平滑光洁，两石缝间连刀片也难以插入，有的甚至找不到石缝。



太阳神广场

（安第斯山区）库斯科 14 世纪

对石料的征服使印加人在建筑艺术方面取得了惊人的成就，这建筑，不止包括金字塔、一般性神庙、古堡、王宫、地下长廊等等，还包括花费同样巨大劳动与智慧的“道路”。13 世纪至 15 世纪的印加人，开山凿隧，遇水架桥，纵贯南北修建了两条作为南美交通大动脉的公路，一条沿安第斯山麓，北起哥伦比亚，经秘鲁、玻利维亚、阿根廷，到达智利中部，全长四千余公里；另一条沿海公路亦近三千公里。其总工程量是可以与中国万里长城并



巨石建筑基部　（安第斯山区）15 世纪

列的。

【马丘比丘】

在印加语中，“马丘比丘”意为“古老的山巅”。位于古印加帝国首都库斯科城西北112千米高原上的马丘比丘历史圣地被四周的崇山峻岭环抱，海拔2280米的古城两侧为600米的悬崖峭壁，下临湍急的乌鲁班巴河，地势极为险要。



马丘比丘城址
（安第斯山区）马丘比丘 15世纪

马丘比丘古城建于印加帝国后期1440～1500年，1531～1831年统治秘鲁的西班牙殖民者由于古城周围山高路陡、丛林密盖，一直未发现这个城市，到了1911年，美国耶鲁大学南美历史学教授海勒姆·宾加曼才发现了这个面积13平方千米的古城。

由于马丘比丘古城三面环河，一面临山，所以长年笼罩在云雾之中。古城内所有建筑都用石头砌成，石头之间完全没用岩灰等粘合物，但连接处的缝隙连薄薄的刀片都插不进去，可见当时建筑技术的高超。马丘比丘的建筑因地形而建，从城脚到城顶部共有3000多级台阶。城内有神庙、官邸、军事堡垒、市场、作坊、广场、浴池等，各个街区和建筑之间都有台阶相连。

在古城的高处平台上，有一块巨大无比的石头，这便是印加文化传说中的“拴日石”。拴日石呈长方形，表面被工匠们打磨得十分光滑，棱角齐整。相传，印加人非常崇拜太阳，认为世间万物皆是太阳所赐。但太阳每天东升西落，每当太阳落山之时，他们都担心第二天太阳不会升起。于是，有人便想出一个办法，在马丘比丘兴建拴日台，竖起打磨好的石头来把太阳拴住。

关于马丘比丘的兴建，有一种比较神秘的说法。传说，马丘比丘是印加帝国为“太阳贞女”修建的，为了满足太阳神的需求，帝国每年从全国选拔出才貌双全的美女来到马丘比丘，她们为太阳神所有，终身不能嫁人，在马丘比丘城内从事宗教活动，为印加帝国祈求国运昌盛。为了维持城内女人们的生活，帝国也派一些男人作为奴隶为女人们耕田，提供生活必需品。但男性和女性绝对不能通婚，一旦他们之间发生性关系，便会立即被处死。所以，马丘比丘又被称为美女云集的城市。

马丘比丘的神秘莫测和诡异一直吸引着世界各国好奇的人们。为此，秘鲁政府还专修了一条80千米长的铁路，从库斯科直接把旅游者送到古城遗址旁。

【昌昌古城】

昌昌古城，位于秘鲁西北部拉利伯塔德省，地处海滨沙漠地带，面积约20平方千米。在漫漫黄沙的海岸边，断垣残壁同城外的沙漠交织在一起，形成一片黄褐色的文明。

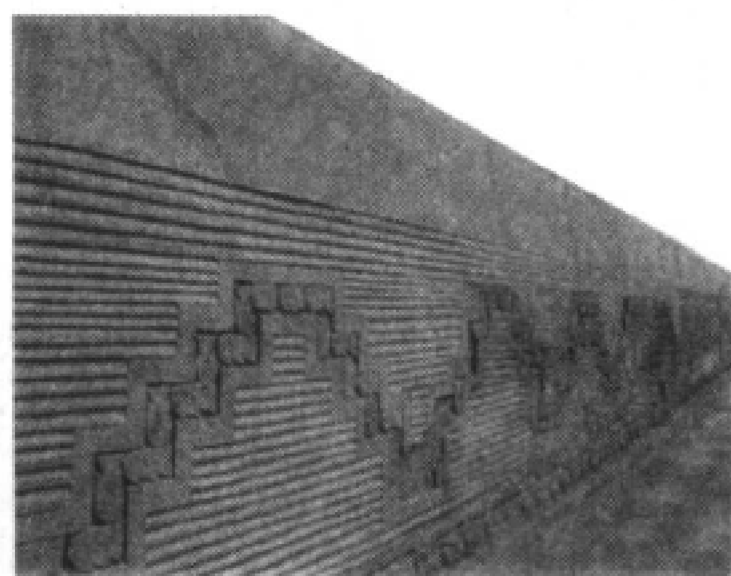
在当地土著希莫人的语言里，昌昌意为“太阳”，这里曾经是秘鲁历史上的大城市，在鼎盛时期居住着10万人。而现在，城内却空无一人，成为了名副其实的“空城”。



昌昌古城在哥伦布之前时期虽堪称美洲建筑杰作，但它毕竟只是一座完完全全的土制建筑，大自然的侵蚀，再加上后世盗宝者的破坏，这座历史名城的存在已岌岌可危。

奇穆人是居住在秘鲁北部的印第安人的一个分支，崛起于公元 10 世纪。公元 11 世纪左右，他们建立起自己的王国——奇穆王国。作为奇穆王国的都城，昌昌古城始建于 11 世纪，是当时秘鲁的文化政治中心。1438 年，印加帝国兼并了奇穆王国，昌昌古城开始被废弃。后来，秘鲁被西班牙殖民者占领，他们在距昌昌 5000 米的地方建立了一座新城，取名“特鲁希略”，昌昌古城被彻底废弃。

昌昌古城，在全盛时期有 10 万人口，是一座至今为止世界上保留下来的最大的土城遗址。在古城里现已发现了 10 座有高墙环绕、自成单元的建筑组合，每一建筑组合内包括宫殿和房屋等。这些遗迹显示出奇穆人高超的建筑技术，最高的墙达 15 米，有的墙周长 440 米，它们都是用粘土、沙砾和贝壳末制成的大块土坯砌成的。为了抗地震，土坯都砌成品字形。纵横交错的街道两旁，建有住房、宫殿、庙宇、作坊、花园、金字塔、粮仓、牢房和水渠等，许多墙上有浮雕，上面描绘着捕鱼的场景，图案有神态各异的鱼、鱼鹰、水鸟等，还有一堵宫墙上刻的是一张大鱼网的图案，这些浮雕生动地反映了以捕鱼为生的古奇穆人的劳动场景。奇穆人把月亮神作为最高之神，在一座庙宇的四面墙上有 365 个圆形图案，据说这便是代表月亮和每年 365 天。昌昌的水利工程十分发达，建有许多引水渠。井水至今仍然十分清澈。出土文物主要有金器、银器、铜器、陶器、木器、织物、木乃伊等。



昌昌古城上刻有飞鸟和鱼的图像

昌昌古城是古老的奇穆文化中心，秘鲁人也知道它的存在，但并没有给予足够的重视。300 多年前，为了搜刮金银财宝，西班牙殖民者开始挖掘城堡、陵墓，将城中金银财宝搜刮一空。据说，在 18 世纪西班牙的一个国王结婚时，西班牙驻秘鲁的殖民总督就装了一船出土的金银珠宝和文物，发运到欧洲庆贺国王的婚礼。后来，越来越多慕名而来的盗墓者来到昌昌掘金，昌昌古城遭到致命的破坏。

秘鲁独立后，昌昌古城得到妥善的保护，除了进行学术性开发外，他们还进行了大量的修缮。昌昌古城是研究古老的奇穆文化的重要历史资料，是奇穆文化活的城市标本。1986 年，联合国教科文组织将昌昌古城作为文化遗产，列入《世界遗产名录》。

五、大洋洲建筑

【悉尼歌剧院】

悉尼歌剧院又称海中歌剧院，是澳大利亚艺术表演中心。它占地近2万平方米，三面环海，南端与植物园及政府大厦遥遥相望。建筑的最高点距海平面60米，门前是桃红色花岗岩铺成的大台阶，据说这是当今世界上最大的室外台阶。整个建筑外观全用乳白色大理石砌成，远远看去，雄伟壮丽，气势非凡。主体建筑采用贝壳结构，由2194块弯曲形混凝土预制件拼成10块贝形尖顶壳。歌剧院造型新颖别致，从远处望过去，仿佛是一组扬帆出海的船队，又似乎是一枚枚屹立在海滩上的大贝壳，加上周围的海天背景，诗意盎然。歌剧院由音乐厅、歌剧厅、话剧厅、电影厅、大型陈列厅和接待厅组成，另外还有各种排练场、图书馆、展览馆等大小厅室共900多间，可同时容纳6000多人在其中活动。歌剧院演出频繁，除耶稣受难日和圣诞节外，每天开放的时间是16小时，活动项目平均每天有10个，个个不同，可同时供7000人观看演出。世界上的著名乐队、舞蹈家、音乐演唱家、剧团以能在这里演出为荣。

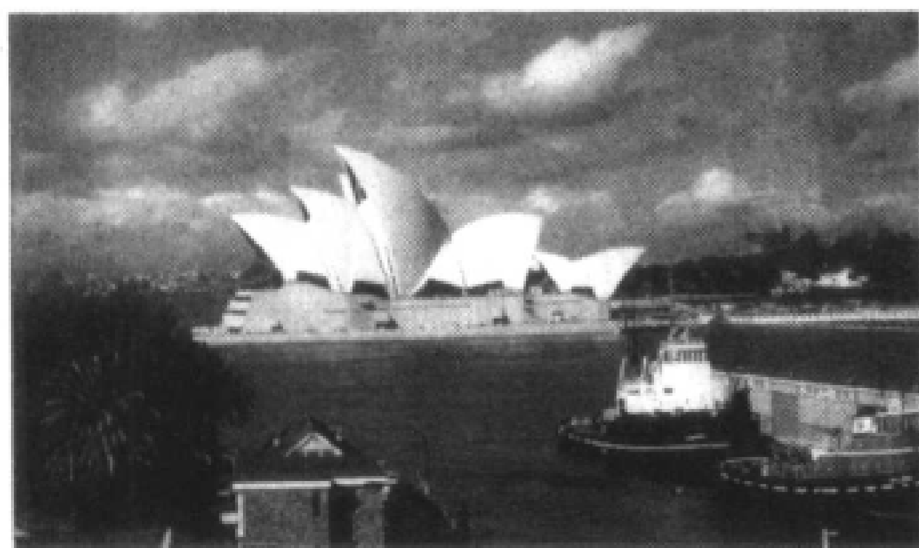
悉尼歌剧院是著称于世的建筑物，每当人们谈起它，总被它的美丽所折服，但却不知道它的建成并不是一帆风顺的。1956年的一天，37岁的丹麦建筑设计师J·乌特松随意打开一本极普通的建筑杂志，但就是这随意的一翻，竟翻开了世界建筑史上辉煌的一页。



乌特松（1918～　）生于丹麦哥本哈根，他擅长以简单的形式传达明确与概念性的涵意。

J·乌特松看到澳洲政府征集悉尼歌剧院设计方案的广告，虽然他对遥远的南半球一无所知，但创作的欲望却不可压抑，他觉得实现自己梦想的机会到了。一次，他在哥本哈根偶然遇到几位来自悉尼参加奥林匹克马术赛的姑娘，J·乌特松缠住她们询问悉尼的情况，姑娘们被他的诚意打动，向他描述了悉尼港湾一带的独特风情。后来，人们戏称她们为“命运之神特意派来的天使”。J·乌特松度过了一个个不眠之夜，终于设计出了悉尼歌剧院的蓝图，这个梦想飘洋过海被邮寄到悉尼。

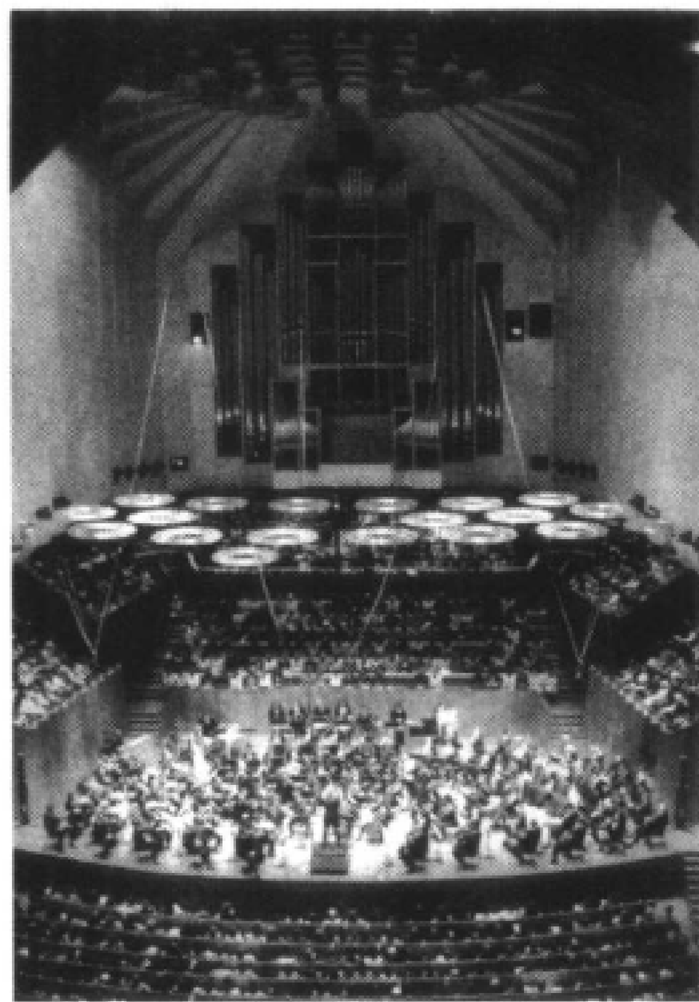
但J·乌特松的设计方案最初被判处了“死刑”，最后是著名的芬兰籍美国建筑设计师依洛·沙尔兰的那双慧眼使他的



悉尼歌剧院

方案在 200 多个建筑设计方案中脱颖而出。1959 年，在 J · 乌特松的主持下，悉尼歌剧院破土动工了。1965 年，由于资金问题加上他拒绝修改自己的设计方案，政府停止了和他的合同，J · 乌特松黯然地离开了悉尼，从此再也没有回到这个地方。1973 年，悉尼歌剧院在另三位建筑师的带领下终于竣工。

在悉尼歌剧院竣工 30 年后，J · 乌特松终于获得了建筑界的最高奖——普力策建筑学奖。



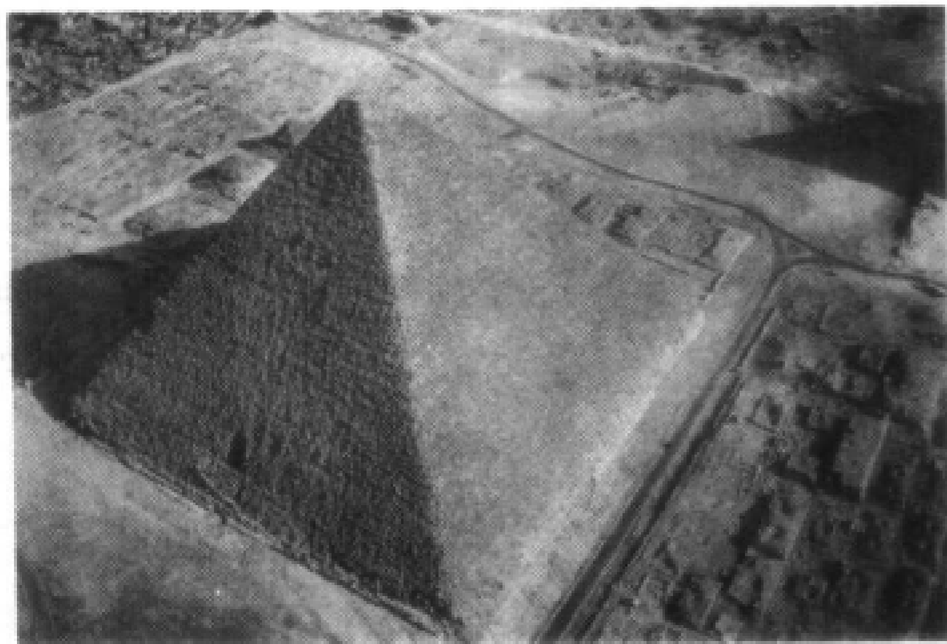
内景

六、非洲建筑

【胡夫金字塔】

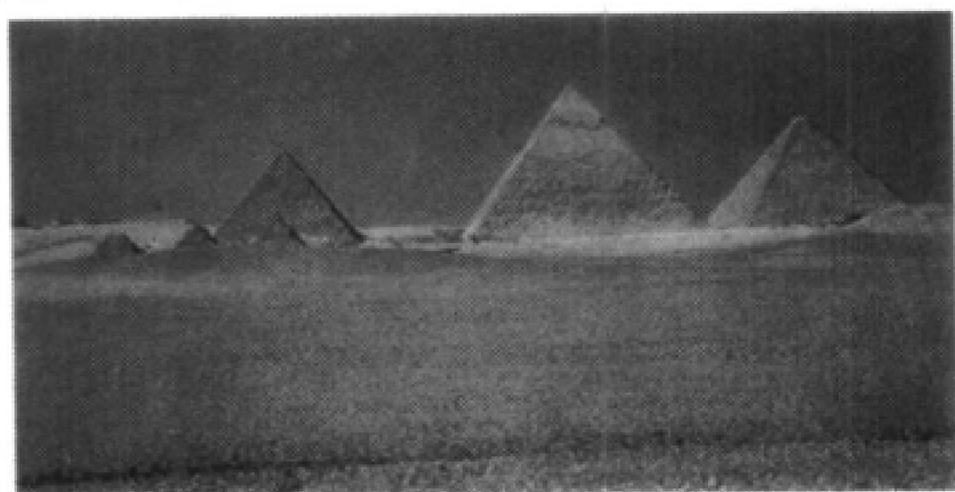
埃及古王国第四王朝（公元前26世纪）法老胡夫的陵墓，位于今埃及首都开罗近郊吉萨。塔原高147米（经过数千年风化，现测定高度为137米），基座每边长约232米，全塔由230万块2.5吨重、磨制整齐的巨石砌成。

古埃及与中国、巴比伦、印度，一直被并称为“四大文明古国”。五千年来，尼罗河水孕育了这个古老民族的文化，所以埃及向来就有“尼罗河的礼品”之称。埃及在整个奴隶制社会时期，经历了三十个王朝，最高统治者法老统治着一切。在奴隶们所创造的无数灿烂的艺术文化之中，金字塔建筑的成就在世界上始终享有重要地位，它作为埃及王权和神权的一种稳固的象征，在文化史和建筑史上为全世界人民所瞩目。



胡夫金字塔

在今天埃及的首都开罗近郊吉萨，共有三座属于古王国第四王朝时期的法老陵墓——吉萨金字塔群：孟考拉、哈夫拉、胡夫的金字塔和斯芬克司（狮身人面像）。



吉萨金字塔群

三座金字塔都为巨大的四方锥体，用大块的石材垒砌。这三座金字塔的间距约三分之一公里，从东北到西南，相互以对角线相接。金字塔都有一条通道使塔下的宫殿与尼罗河岸的小庙相通。这些金字塔全都建在尼罗河西岸，人所居住的房子在东岸。法老死后，要把遗体制成“木乃伊”，然后用船只运过尼罗河，进入河岸的小庙，再沿通道送进祭庙，停放一段时间，最后才进入金字塔内。

在这三座金字塔中，胡夫金字塔规模最大。

建造胡夫金字塔共用了约三十年时间，累计征用劳力约一千二百万个工日，每班十万人，三个月一轮。共用二百三十万块大石块，每块平均重2.5吨。在当时的生产力条件下，这些巨石是怎样砌积起来的呢？至今仍然是一个难解之谜。据说，石块是经过打磨，并按照锥形的体积计算出每一块石头的几何形斜度，然后层层垒砌的。这种测量技术之精密令人难以想像：四个边长误差只有几厘米；而石与

石之间，虽然没有任何黏合物，可是即使用一把利刃也插不进石缝。

这些石头是从尼罗河以东 14 公里的叶拉地方的石灰石山开采来的（仅塔内的石材是在附近开采的），为了开采和运输这些石材，还要花三十年时间修建一条石板大道。

胡夫金字塔的内部构造也令人惊叹。传说它的入口极其秘密，无人知晓。9 世纪时，一位阿拉伯国王让人在该塔的北面开了一个洞口。进入洞口，发现在塔基 13.7 米高的上部，有一个以石材砌成的真正入口。从这个入口沿着向下倾斜的通道前进，可以进入地平线以下 30 多米的一间石室，但石室内空无一物。于是从原墓道折回，走过三分之二的路程，发现这里又分出一条向上倾斜的甬道。沿甬道上行，又发现一条水平支道，在支道的尽头有一个有点像阿拉伯王后的墓室的房间，人们称它为“王后墓室”，但这里也没有棺椁。从甬道折回，沿上倾的甬道前行，便看见一道高达 8 米的长廊。走到尽头，发现大小并列而且互通的两个房间，里大外小，顶盖是平的，很像阿拉伯王的墓室，所以又称它为“国王墓室”。胡夫的棺椁就停放在这间大房间里，可是它也是空的，木乃伊早已不存在。墓室的顶部砌着五层房间，每层以大石板相隔，最上层的顶盖呈三角形，便于减轻塔顶的压力。此外，在“国王墓室”内南北两面墙上，各有一个细小的气孔，直通墓室外面。学者们认为开凿这两个气孔是为了让法老的灵魂能够自由出入。

古埃及的最高统治者认为陵墓越高大，“木乃伊”的生存年代就越久远，也就越能保持他生前所拥有的无限权力。金字塔周围还有殿堂和围墙、雕像。金字塔多位于沙漠边缘，受原始拜物教的影响，



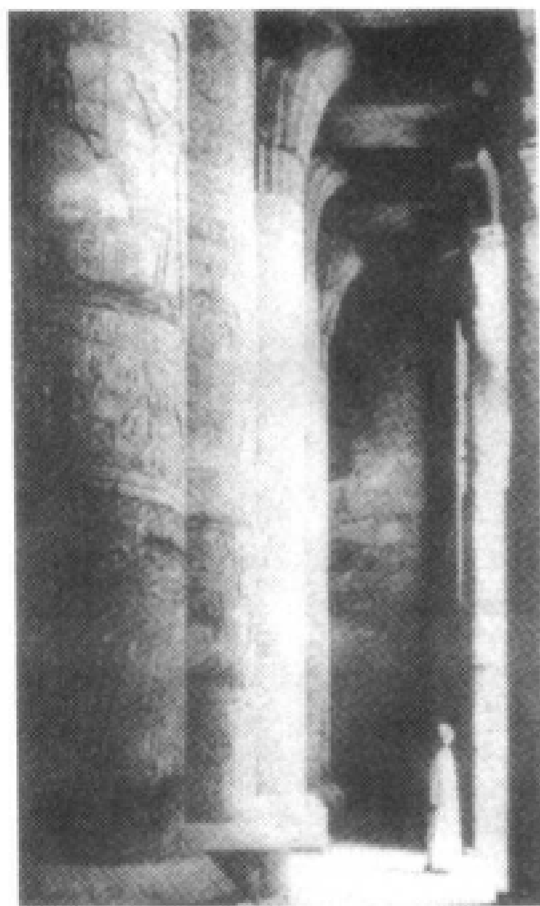
孟考拉王及王后（埃及第四王朝） 岩板

以其外部形象的单纯、稳重、宏大，与自然环境完美的结合，直率客观地表现出强烈的纪念意义和王权的统治地位。

【卡纳克神庙】

因建在底比斯北郊的卡纳克村而得名，全称“卡纳克阿蒙拉神庙”。这座神庙自公元前 16 世纪的埃及第十八王朝始建，历经各王朝国王扩建，共用了一千多年的时间才告完成，是世界建筑史上耗用时间最长的建筑，也是至今世界上最宏大的神庙。它的总体工程及其规模，远远超过三大金字塔的任何一座。

卡纳克神庙是一个庞大的建筑群，总长 1000 米，宽 200 米，其中的主体建筑——阿蒙拉神庙长度约 230 米，附建有阿蒙之妻——穆脱女神庙，阿蒙之女——孔司月神庙，各类祭殿祭坛。神庙共有六道塔门，正面最高塔门 43.5 米。神庙院有神池，塔门内外有方尖碑。气势最雄伟的是第十九王朝建起的圆柱大厅，占地面积 5000 多平方米，共由 134 根圆柱组成，分 16 行排列，中央最高的两排计 12 根，每



卡纳克神庙大厅　第十八王朝

根21米高，直径3.57米，这12根最大圆柱上端为莲花状柱头，每个柱头上边可同时站立100人，可见石柱之高之大，圆柱柱面刻满浮雕画面和图画字，即象形文字。神庙各处墙面均有浮雕壁画及象形文字。塔门前有两排狮身羊首雕像，神庙院内有高大的阿蒙拉太阳神像以及穆脱、孔司等各类神灵雕像。除神庙主体之外，边角地段还附建有藏书室、学校、工艺作坊等。20世纪初，还发现了1700件青铜像和近800件石雕像，许多浮雕及历史事件的象形文字记录。

卡纳克神庙是当时全埃及信仰与权力的中心，是古埃及人智慧与艺术才能的结晶，是今日历史与文化艺本的综合博物馆，是与金字塔并列的另一大世界建筑奇迹景观。

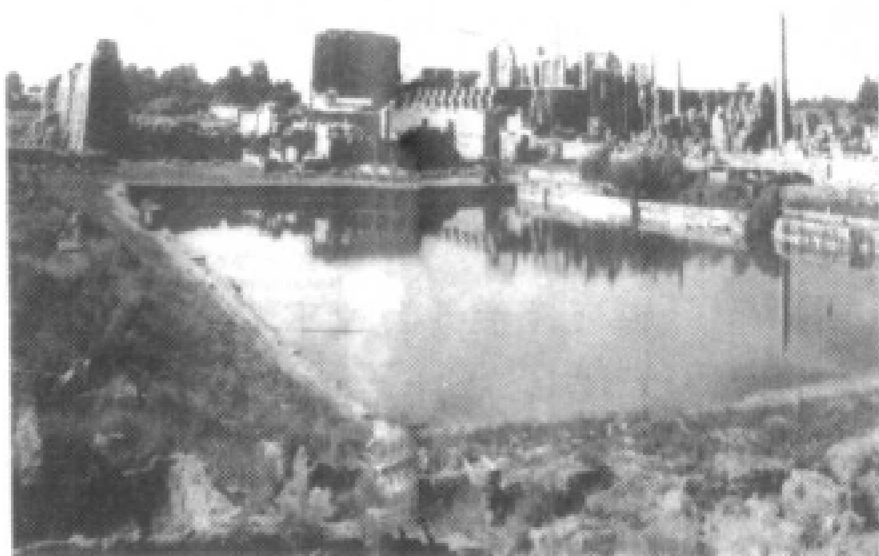
【卢克索神庙】

卢克索神庙位于尼罗河东岸的底比斯古城中。底比斯是古埃及帝国中王朝和新王朝的都城，至今已有4000多年的历史，历代法老在这里兴建了无数的神庙、宫殿和陵墓。经过几千年的岁月，昔日宏伟的殿堂庙宇都变成了残缺不全的废墟，但人们依然还是能够从中想见它们当年的雄姿。

卢克索神庙是埃及新王国第18朝国王阿梅诺菲斯三世为供奉埃及的太阳神阿蒙所建，后来的国王拉美西斯二世、图坦卡蒙等都曾对神庙进行过修复，并在神庙内题写碑铭。神庙共有10座巍峨的门楼、3座雄伟的大殿，神庙正面的大门是拉美西斯二世所建，原来有6尊拉美西斯二世的巨像，现在只剩下2尊。阿蒙神庙的石柱大厅内有134根巨柱，每根要6个人才能抱住，这些石柱历经三千多年无一倾倒。庙内的柱壁和墙垣上都刻有精美的浮雕，记载着古埃及的神话传说和当时人们的日常生活。庙前原来有两座尖方碑，东边一座尚在，西边的一座在1831年被穆罕默德·阿里送给了法国，现在立在巴黎协和广场上。

在埃及新王国时期，埃及的皇帝们经常把大量财富和奴隶送给神庙，于是祭司们就成了最富有、最有势力的奴隶主贵族，对国王的统治形成了威胁。为了削夺阿蒙祭司们的权力和地位，一场由上而下的改革从王宫里发起了。

故事主人公是古埃及国王埃赫那吞，在他成为法老之前，他就对阿蒙神庙僧侣们的做法不满，对僧侣们在地方上的骄横也早有所闻，因此便决心削减阿蒙神庙僧侣的势力。他即位后，起用了一批新的大



卢克索神庙中庭的第二塔门（底图）

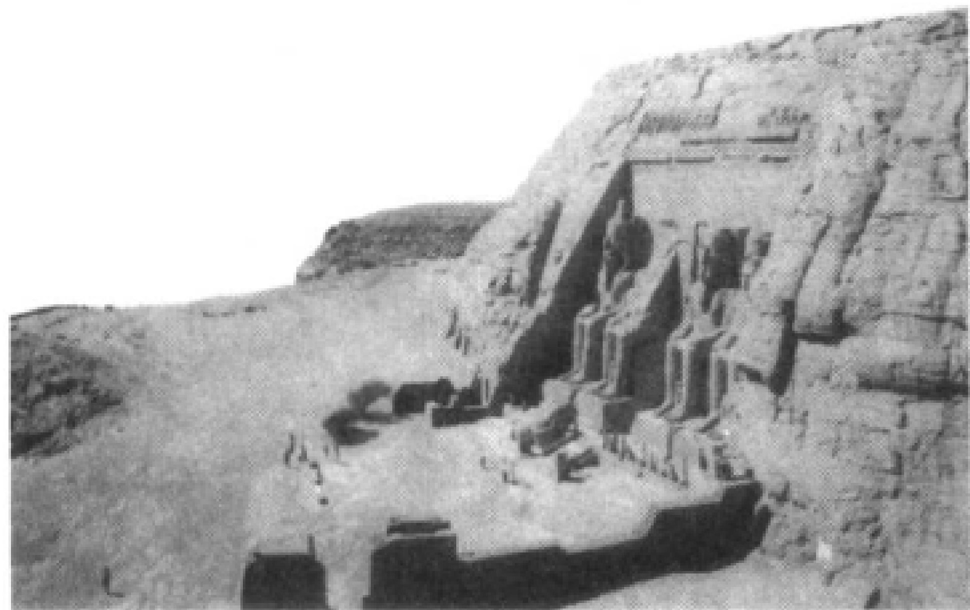
臣，又从下层官吏中提拔了一些新官吏，使他们成为自己政权的支柱。埃赫那吞偏爱希利奥波里城的地方神阿吞神（太阳神），因此，在他即位之后，便下令以阿吞神取代阿蒙神为全国最高神，命令全体子民一律供奉新神。为此，他将自己的名字阿蒙霍特普（阿蒙的钟爱者的意思）改成埃赫那吞，意即阿吞的光辉。但是，由于没有给老百姓任何好处，再加上僧侣集团的势力强大，改革最终还是失败了。埃及对阿蒙的崇拜不仅没有缩减，而且更甚。

卢克索阿蒙神庙经过历代法老的修整，具有令人惊叹的雄伟气势，每一根柱子都代表了法老的威严，置身于其中会使人暂时忘却时间的流逝。

【阿布辛贝勒神庙】

举世闻名的阿斯旺大坝给埃及人们带来了巨大的灌溉系统，同时也让世界人民见识到一个被遗忘在非洲的奇迹——阿布辛贝勒神庙。

阿布辛贝勒神庙位于阿斯旺大坝以南280千米处，约建于公元前1300 ~前1233



阿布辛贝勒神庙

年间，它是古代埃及法老拉美西斯二世为了供奉埃及的三大国神而修建的，是新帝国法老时代最受保护的遗迹。阿布辛贝勒神庙除了外面的院墙和一个小的太阳神神龛外，都是在一块巨大的岩石上修建而成的。阿布辛贝勒神庙高30米，宽36米，纵深60米，以四座巨大的国王坐姿雕像而著称于世。



拉美西斯神像

每尊雕像高约20米，神情威严，显示着埃及皇权的权威，它们的存在，无形中神化了拉美西斯神。

每年在拉美西斯二世的诞生日（2月21日）和神庙的奠基日（10月21日）这两天，早晨的霞光从神庙大门射入，穿过60米深的庙廊，洒在拉美西斯二世石雕巨像上，而他周围的雕像则享受不到太阳神的这份奇妙的恩赐，因此人们称拉美西斯二世为太阳的宠儿，把这一奇观发生的时间称为“太阳节”。3000多年过去了，这个不知是巧合还是古埃及建筑师精心计算的奇观之谜，一直未能破解，人们对于它的浪漫和神奇一直充满着种种向往。大家一般比较认同的说法是，这是由于3000多年前神庙的建筑师精确地运用天文、星象、地理学知识计算设计而成。但浪漫的埃及人更愿意把这比喻成太阳神对埃及人民的宠爱。

1956年埃及政府决定在阿斯旺建造水

坝，这样，位于尼罗河西岸悬崖峭壁间的神庙就面临着被淹没的危险。为了挽救神庙，当年掀起了一场抢救古迹免遭永沉努比亚湖底的努比亚运动。在联合国教科文组织的呼吁下，51 个国家捐资拯救这个伟大的建筑奇迹。在专家们进行了 40 多次的论证后，埃及政府决定迁移神庙。为了保留太阳节的奇观，他们请求联合国教科文组织派出国际一流的科技人员，运用最先进的科技手段，小心谨慎地将阿布辛贝勒神庙按原样向上移动了 60 米。尽管人们煞费心机，但太阳节的时辰还是因神庙的挪动而向后推迟了一天。

【迦太基】

迦太基古城遗址距突尼斯首都突尼斯城东北方约 17 千米，远远看去，平坦的山顶上有一些厚实的墙基和粗大的石柱柱基，山坡上是一片呈赭黄色的城市残墟。据说，迦太基的城墙高 13 米，厚 8 米，周长 34 千米，城内曾建有宫殿、神庙、别墅、住宅、街道、剧场、竞技场、公共浴室等，而且在海滨还建有港口。

原始的迦太基城遗址经过历史上的屡次战争大部分被毁，尚存比较完整的是罗



迦太基货币

马帝国统治时期的遗址。其中最著名的是公元 2 世纪罗马皇帝安东尼时期建造的规模宏大的安东尼浴池，其总面积达 3.5 公顷。浴池位于地中海海滨，其用水是用约



迦太基露天剧场

10 米高的渡槽从 60 千米外的地方引来的。浴池包括更衣室、热水游泳池、蒸气浴室、按摩室、逐渐升温的热水室、温水室、健身操室、冷水室等，各种设施都很完备。

迦太基还有一座露天剧场。剧场位于山坡上，舞台被半圆状观众席环绕着，剧场很大，可以容纳几万名观众。

古城内还有一座突尼斯境内最早的基督教堂，从教堂遗址发掘出了腓尼基时代的坟墓、石棺、墓葬品等。有几具公元前 400 年的石棺，棺盖上有和真人差不多大小的死者的雕像，从他们的衣着看，在很大程度上受到了埃及文化的影响。

迦太基城又称为“牛皮上的王国”，关于其建造有一个传说。大约 3000 年前，发源于地中海东岸的腓尼基人曾称雄于地中海一带，并建立了强大的奴隶制国家。当时腓尼基有一位名叫阿丽莎的公主，她自幼聪明伶俐，深受老国王的爱护。老国王死后，阿丽莎受到王兄的排挤，被迫流落他乡。于是她来到了突尼斯，以逃避长兄的迫害。没有立身之地的阿丽莎请求突尼斯国王赏赐她一块土地，但遭到了突尼斯国王的拒绝。聪明的阿丽莎心生一计，她拿出许多金银珠宝，声称用这些无价之

宝换取一块牛皮大小的土地。突尼斯国王听后大喜，答应了阿丽莎的请求。于是阿丽莎让人杀了一头牛，然后将切成一根根细条的牛皮连接起来，沿着海边圈了一大片土地，也就是今天比尔撒山及其周围的迦太基遗址地区。突尼斯国王没料到阿丽莎竟然想出这个主意，但后悔已经晚了，他只好信守诺言，把这片土地赐给阿丽莎。后来，阿丽莎便下令在这块“牛皮上”建造了迦太基城。

如今迦太基城只剩下一些断垣残基，但我们仍能从现存的遗址规模，推想迦太基城当年的辉煌。

【大津巴布韦石头城】

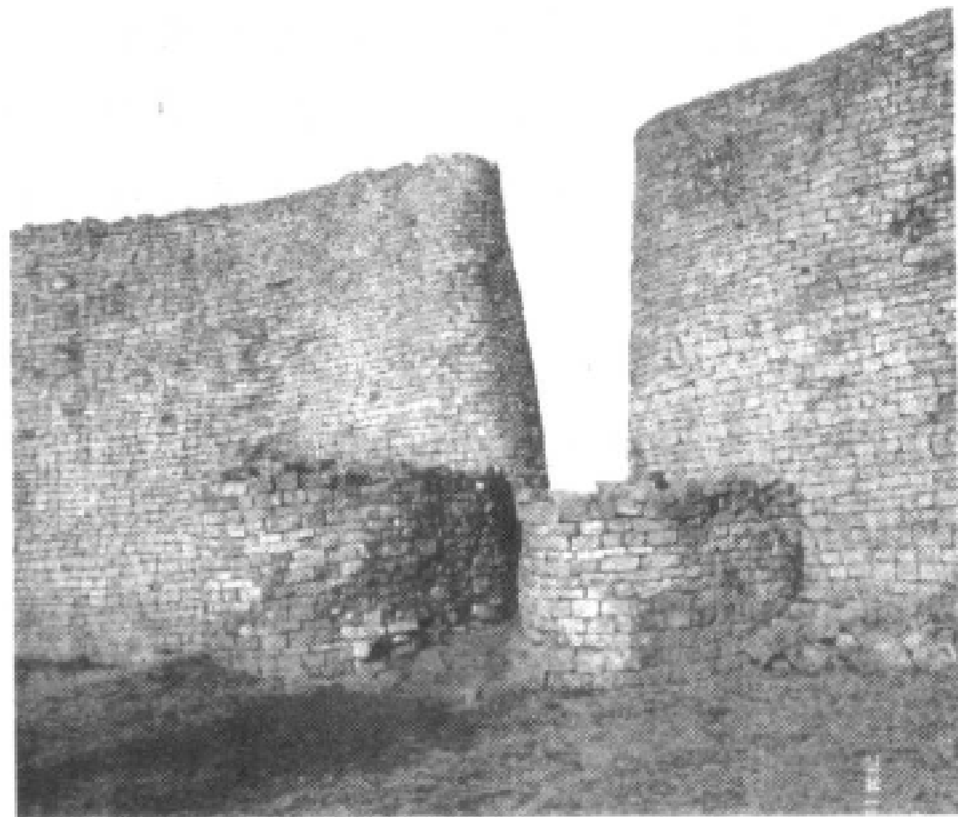
津巴布韦遗址，是撒哈拉以南非洲工艺水平最高、规模最大、保存最完整的石头城建筑群，地处津巴布韦的马斯温戈市东南，与古维多利亚城堡马斯温戈城相距约30千米。津巴布韦是“石头城”的意思，创建于11世纪，是由居住在班图的梭纳人建造的，曾经是非洲中南部好几个



大津巴布韦有许多壮观而又神秘的石头结构的遗址，它们既没有灰泥，也不用拱门和圆顶。

王国的都城，如今这里是11~14世纪班图文明的历史见证。

大围场、卫城以及中间谷地三部分构成了津巴布韦遗址。大围场气势恢弘，呈



椭圆形围场的入口处

椭圆形的四周围墙是用花岗岩石块垒成的，顶宽2.5米，底宽5米，最大直径115米，高约10米。围墙有内外两层之分，内墙有紧挨外墙的石塔。石塔是圆锥形的实心建筑，底部直径为6米，顶约2米，高11米。不远处有土台，围墙里面是石门、石屋、石碑和弯弯曲曲的石头通道，如今已成一片废墟。

站在高100米的小石山顶就可看到卫城的遗址，地势险要，狭窄的石门位于卫城内，上上下下的通道和层层的围墙构成一座迷宫。中间有一个谷地处在围场与卫城之间，占地面积很大。有古代建筑的梯田、水井和水渠等遗址，古代铸钱泥模、斧、箭头、锄等铁制工具、冶金器皿先后被挖掘出来。其中最引人注目的是8只“津巴布韦鸟”的石雕，雕刻在皂石柱上。许多西方学者不相信非洲大陆能够创造出津巴布韦这样的石头奇迹，因此出现了“外来人”创造石头城的说法，流行的有“腓尼基人创造说”。这种说法认为公元前2000年到公元初，来自地中海中岸的腓尼基人穿越撒哈拉大沙漠，定居在津巴布韦，而后创造了一系列的石头城。另一种说法更是神奇，认为石头城可能是“天外

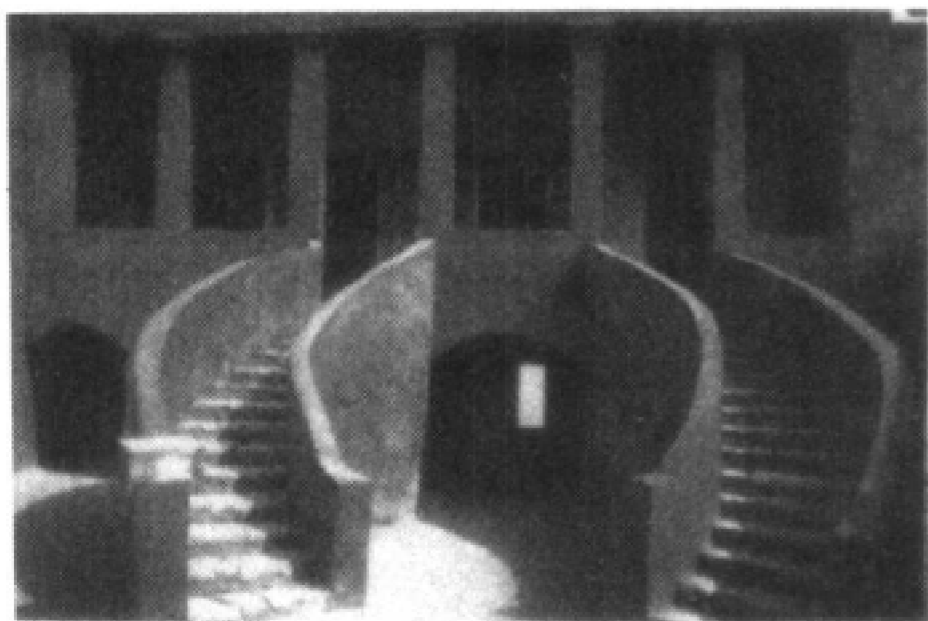
来客”，也就是外星人指导非洲人创造的。

其实这些说法都不能否认非洲人民的非凡智慧和勤劳。据考证，石头城地区公元5世纪才有人类定居，公元10～11世纪成为铁器时代的一个强大部落。根据津巴布韦人的口头流传，确实有一个擅长用石头砌墙的部落。这个部落在11世纪创建了马卡兰加王国，定都于大津巴布韦遗址，开始营建都城。后来，这里被莫诺莫塔帕王国取代，他们继续扩大都城，于15世纪进入鼎盛时期。

15世纪末，莫诺莫塔帕王国灭亡了，石头城也被遗弃了。至于原因为何，又成了一个难解之谜。

【戈雷岛奴隶堡】

戈雷岛，坐落在塞内加尔首都达喀尔附近的大西洋上，长900米左右，宽300米左右，面积约0.17平方千米。戈雷原指“好的避风港”，但它一旦成为奴隶贸易的中转站时，便成为死亡和地狱的代名词了。所以，也有人称戈雷岛奴隶堡为“人类文明史上最肮脏的建筑物”。



1776年荷兰殖民者在小岛东部建起一座奴隶堡，有两层楼房那么高。

戈雷岛奴隶堡分上下两层。下层是关押奴隶的牢房，阴暗、潮湿，整日不见阳光，每一个房间只有一个小的铁窗透气，上层房间宽敞，光线充沛，而且铺着整齐的地板，是白人奴隶贩子的卧室。在上下层之间的楼梯旁边，还有两间特殊的囚室，这两个牢房连小铁窗也没有，是专门用来对付那些不听命令、敢于反抗的奴隶



戈雷岛是由隆起的玄武岩形成的山丘组成，在岛的北端是埃斯特雷要塞，南端则是堡垒。

的。在堡垒瞭的下层，有一条阴暗的水沟穿过各个牢房，奴隶们就是从这条又脏又臭的水沟里舀水喝的。据记载，当时白人奴隶贩子把从非洲捕获来的黑人按男、女、儿童分别关在不同的牢房里，每间男牢房大约6平方米，要塞进15名身体魁梧的黑人，而且他们还戴着手铐和脚镣。除了奴隶堡外，戈雷岛上还有炮台、地下工事和瞭望场所。

戈雷岛先后被葡萄牙、荷兰、英国、法国占领，作为他们进行奴隶贸易的中转站。被捕捉来的黑人奴隶先被运送到戈雷岛奴隶堡，在堡内作两三天的短暂停留。等奴隶贩子联系好买主之后，经过非人待遇之后还幸存的奴隶，就沿地牢通向码头的暗道，登上开往美洲的船。奴隶们上船之前，还要在身上烙上标志和符号。

1492年，哥伦布发现新大陆后，美洲大陆开始成为奴隶贸易的巨大市场。1500年，葡萄牙占领了巴西，距巴西最近的戈雷岛的地理优势更加凸现了，因而被选做奴隶贸易的始发港。也就是从那时起，开始了戈雷岛奴隶堡的修建。1617年，荷兰

实力逐渐增强，他们和塞内加尔的酋长签约，买下了戈雷岛。迫于奴隶贸易的需要，他们要求更大的奴隶贸易的中转场所，戈雷岛奴隶堡的建造在这个时期达到了最大规模。奴隶堡在最初使用的50年里，奴隶贩子就从这儿运走大约50万奴隶。后来英国取荷兰而代之，每年他们仅从戈雷岛奴隶堡就运走奴隶达十几万人，成为世界上最大的奴隶贩国家。

据不完全统计，从1510年到1848年，先后经戈雷岛奴隶堡转运贩卖的奴隶大约有2000多万，其中有400万人死在这儿，大约600万人死在海运途中，只有1000万左右的人能够活着到达美洲大陆。

戈雷岛奴隶堡的存在，是对罪恶奴隶贸易的控诉，是人类文明史上的耻辱。为了警醒人民记住这段历史，1978年联合国教科文组织将它列入《世界遗产名录》。

七、建筑师

【维特鲁威】

（Vitruius） 生卒年月不详。公元前1世纪古罗马帝国凯撒·奥古斯都御用建筑师和军事工程师。曾经建造过罗马城的供水工程和法诺城的一所巴西利卡（长方形会堂），还为罗马帝国第一个皇帝奥古斯都监造过军械。尤其值得注目的是，他所写的《建筑十书》，于公元前27年问世，成为欧洲中世纪以前遗留下来的唯一的建筑学专著，也是全世界遗留至今的第一部最完备的建筑著作。书中明确提出了“坚固、实用、美观”的建筑三原则。这部建筑名著，曾一度失传，16世纪又重新发现，这对欧洲的文艺复兴建筑和古典主义产生了较大的影响。2000年来，虽然建筑科学有了很大的发展和创新，但维特鲁威所建立的建筑学体系，从总的方面来说仍然是有着重要参考价值。



巴西利卡

【布鲁奈莱斯奇】

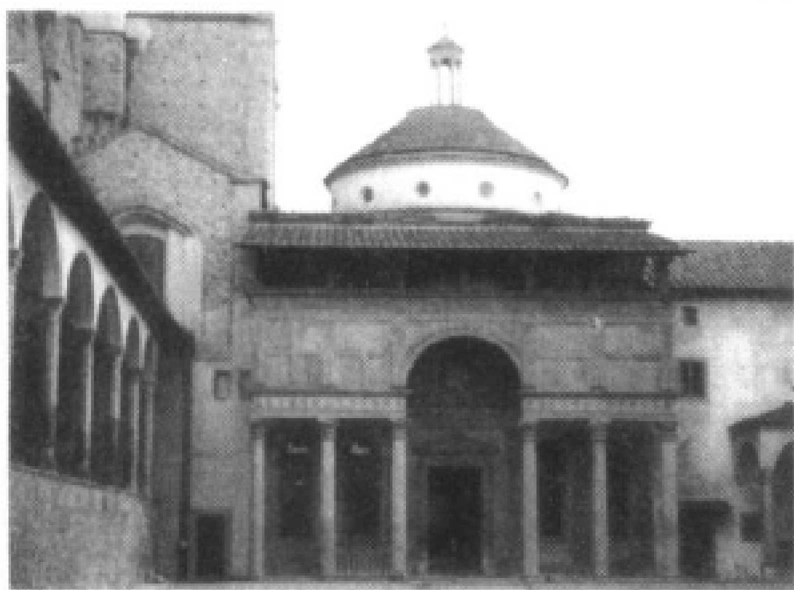
（Filippo Brunelleschi，1377～1446）

意大利文艺复兴时期第一位建筑大师，主要在佛罗伦萨生活和工作。早年学习金匠手艺和雕塑，在佛罗伦萨主教堂穹顶设计方案中选之后，才开始一生中重要建筑作品的建造。除了使他一举成名的佛罗伦萨主教堂穹顶之外，布鲁奈莱斯奇还建造了佛罗伦萨育婴院和多所教堂。布鲁奈莱斯奇将古罗马万神庙的穹顶技术和哥特式的骨架结构结合起来，将佛罗伦萨主教堂的穹顶设计为内外两层。内层是被铁环和木圈箍住的24根肋条构成的鱼骨券，以承担所有的重量，外层的功能则是遮挡风雨。穹顶平面直径为42米，高30米，



育婴院

这在当时被视为是技术上的一个奇迹。他对焦点透视法的发展亦作出很大贡献，这无论是对建筑设计还是对绘画都有重要意义。



巴齐礼拜堂

布鲁奈莱斯奇的建筑设计始终坚持着文艺复兴建筑的一个重要观念：以清晰、严格的理性标准，复兴古典建筑的典范。他于 1434 至 1487 年设计建造的佛罗伦萨圣灵教堂就是如此。

另外，布鲁奈莱斯奇在设计佛罗伦萨的巴齐礼拜堂（1429～1446）时，灵活运用了古典建筑的处理手法和古罗马建筑的几何式构图。礼拜堂的正立面采用了类似罗马凯旋门的构图方式，但融入了自己的创新。其穹顶则很明显地借鉴了拜占庭建筑的风格。整座建筑风格轻快雅致，洗练明晰，透露出文艺复兴建筑从中世纪的暗影中破雾而出的新生力量感。

【阿尔贝蒂 . L. B. 】

（Leon Battista Alberti 1404～1472）

意大利建筑师、艺术理论家。生于热那亚，卒于罗马。出身富裕的银行家族。青年时求学于帕多瓦和波隆那大学，受到人文主义教育。30 岁始到佛罗伦萨。他青年时即以全面发展、多才多艺著称，文学、艺术、音乐、体育，无所不能。15 世纪 30 年代时出任教皇秘书，与各地上层人物结识，并和佛罗伦萨新美术界关系密切，F. 布鲁内莱斯基和多纳太罗皆其好友。他还致力于艺术理论研究，40 年代后则专攻建筑，经他设计的主要建筑物有里米尼的圣佛朗切斯科教堂（1447～1450）、佛罗伦萨的卢彻来府邸（约 1445～1451）和圣玛丽亚·诺韦拉教堂门面（1456～1470）及曼图亚的圣安德烈亚教堂（1470）。这些建筑皆充分运用古典柱式，并着重风格的典雅庄重，是继布鲁内莱斯基之后的文艺复兴代表作。理论上他著有《论绘画》（1435）、《论建筑》（1452）、《论雕像》（约 1464）3 书。以文艺复兴的新观点论述了有关绘画、建筑、雕刻的艺术理论，从古典原则出发，而归结于新时代的实践。尤以《论绘画》、《论建筑》两书最为成功。《论绘画》首次提出空间表现应基于透视几何原理，详述了布鲁内莱斯基发明的透视法，强调实物观摩，写真传神，面向自然及集聚素材创造理想典型等问题，奠定了文艺复兴绘画的现实主义和科学技法的理论基础。《论建筑》则介绍



1456～1470 年，阿尔贝蒂为圣玛利亚大教堂设计建筑了一个新立面

了古典建筑原理和设计细则，指出美在比例的和谐，反对中世纪的神秘主义，强调建筑的社会政治功能，被奉为新建筑界的圭臬。

【布拉曼特，D.】

（Donato Bramante 1444～1514） 意大利建筑师。生于费尔米尼亚诺，1514年4月11日卒于罗马。早年在乌尔比诺学艺，兼通绘画与雕刻。1477～1499年间在伦巴底为米兰公爵的宫廷服务，其代表作是米兰圣玛丽亚德莱格拉齐耶教堂的东部结构（1492年动工）。这个教堂的修道院餐厅即是L. 达·芬奇画《最后晚餐》之处。布拉曼特在设计时可能与达·芬奇的建筑思想有所沟通，故其空间开阔，气象宏伟。1500年后移居罗马，为教皇工作，直至逝世。这期间的活动是建造新的圣彼



圣彼得大教堂

得大教堂（梵蒂冈），但仅奠定中心部分墙基即谢世，因此经他完工的建筑是一较小的蒙托里奥的圣彼得教堂中的小庙（1502年动工）。它在圆形的古典柱廊上置小圆顶，比例和谐，风格典雅，公认为是可和古典杰作媲美的盛期文艺复兴建筑的典范作品。

【米开朗基罗】

（Michelangelo Buonarroti，1475～1564） 意大利文艺复兴时期伟大的画家、雕塑家和人类历史上最杰出的建筑大师之一。米开朗基罗早年便显露出绘画和

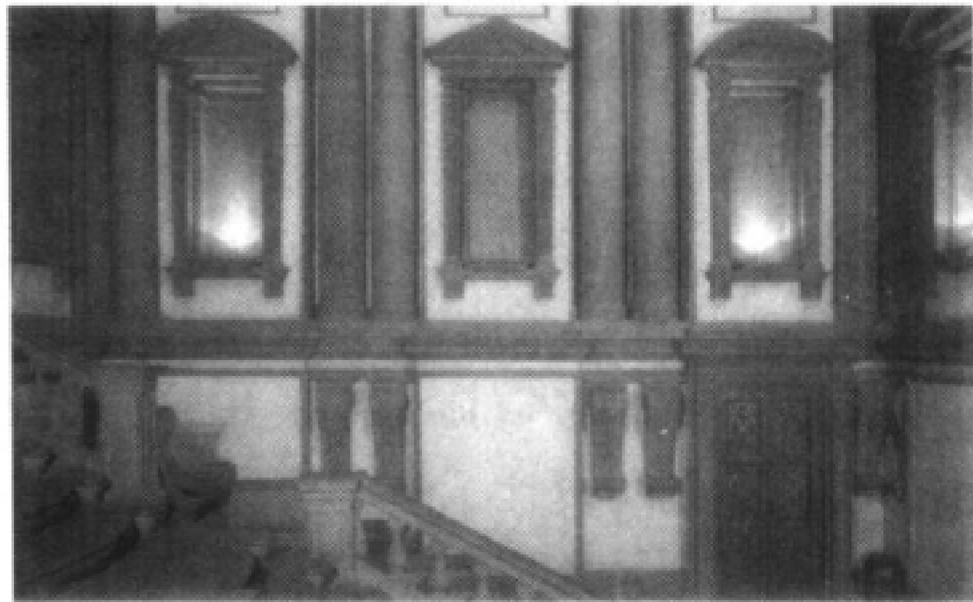


米开朗基罗像

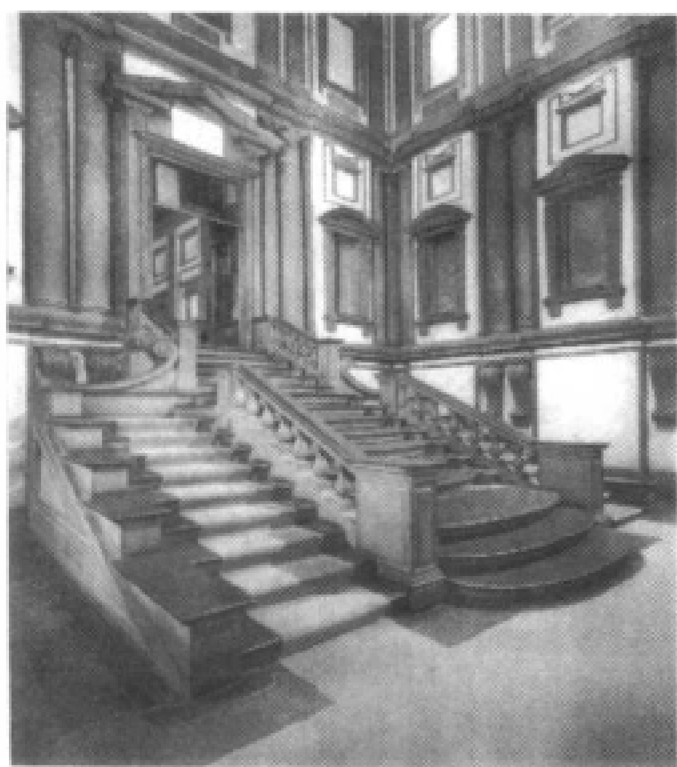
雕塑方面的天才，但在建筑领域的艺术创作则开始较迟。直到16世纪20年代，他才为佛罗伦萨的美第奇家族设计了陵墓和劳仑齐阿纳图书馆。

米开朗基罗设计的劳仑齐阿纳图书馆（1523～1526）前厅尺寸约为9.5m×10.5m，正中是一座华丽的大理石阶梯。阶梯的形体富于变化，具有很强的装饰性。在中世纪，建筑的楼梯一般被隐藏在封闭的角落里。文艺复兴之后，楼梯的装饰效果才逐渐被认识和发掘。仑齐阿纳图书馆楼梯的设计不但很成功，而且开了将楼梯作为建筑艺术重要元素的先河。由于美第奇家族的显赫地位和家族成员对艺术的精深造诣，米开朗基罗在为美第奇家族设计陵墓时（1520～1534）还是费尽了心血，常常将自己已经接近完成的方案全部推倒重来。

陵墓本为室内建筑，但米开朗基罗却使用了建筑外立面的处理手法，令壁柱、龛室、山花、线脚都有较大起伏。他突出



佛罗伦萨劳仑齐阿纳图书馆前厅局部

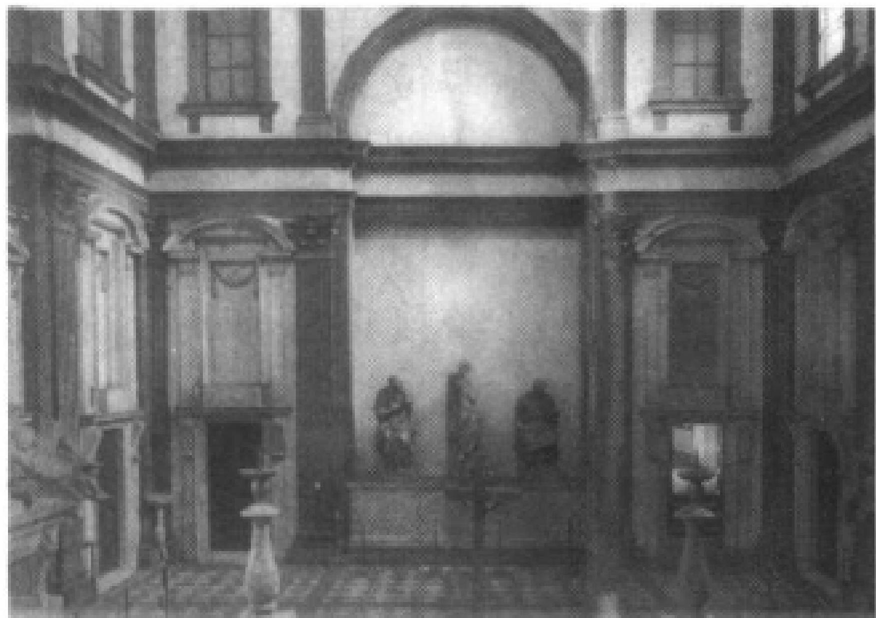


楼梯

了立面的垂直划分，强调光影和体积的变化，使室内形象充满了张力和动感。其自由组合的壁柱非常具有创新精神。

在米开朗基罗的精心营造下，美第奇家族陵墓成为礼拜堂与陵墓、建筑与雕像的综合体，著名的《暮》、《晨》、《昼》、《夜》四座雕塑就陈列在这里。

从1534年起，米开朗基罗在罗马度过了生命的最后30年。1536年他设计了卡比多广场。1546年着手法尔尼斯府邸的



陵墓小礼拜堂的新圣器收藏室

设计建造。1547年，米开朗基罗开始负责圣彼得教堂的施工。在伯拉孟特设计方案的基础上，他对教堂的结构加以大胆改动，并完成了穹顶的模型，在他去世后人们根据模型建成了穹顶。在米开朗基罗高龄的时候，他还设计了卡比多广场上最主要的建筑——元老院。

虽然米开朗基罗未能在有生之年看到他的主要建筑作品竣工，但他对后世的影响却极为深远。他的设计立体感、动感都很强烈，与其绘画和雕塑风格一致。由于装饰手法丰富，米开朗基罗被看作文艺复兴晚期的美术流派——样式主义的开创者，同时他也很受后来的巴洛克艺术家的推崇。

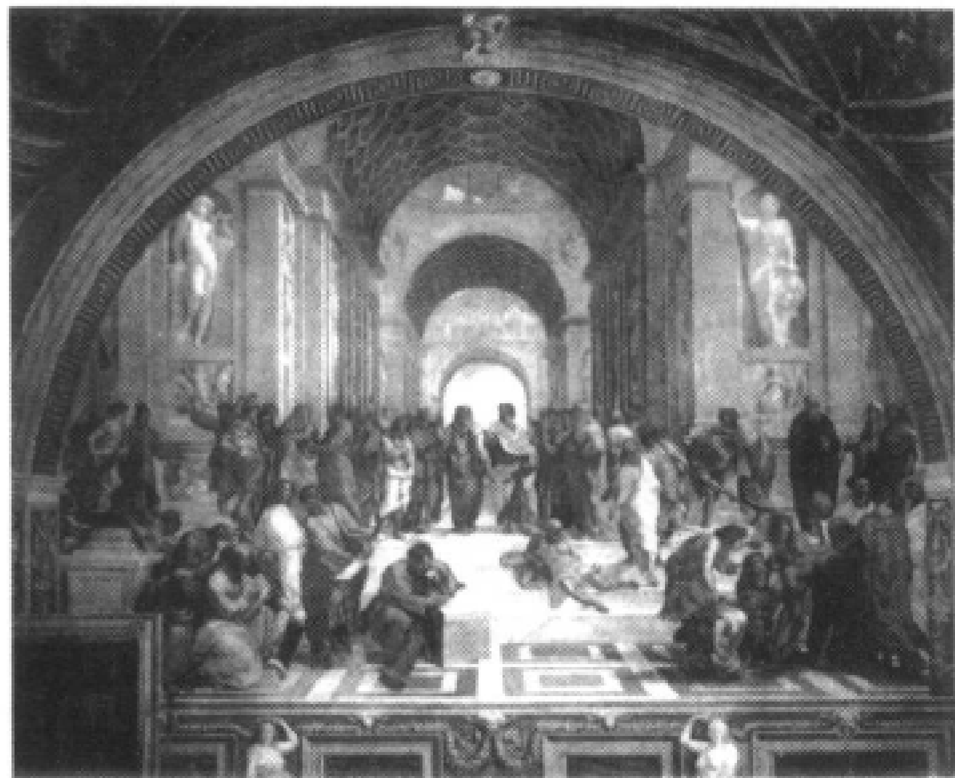
【拉斐尔】

(Raphael Sanzio，1483～1520) 意大利文艺复兴盛期最重要的建筑师与画家



拉斐尔像

之一。其传世的建筑作品不多，但都被尊为范本。1508年拉斐尔来到罗马，从此便主要在这里进行创作活动。在他为梵蒂冈宫所绘的大型壁画《雅典学院》中，描绘了一座想像中的带有巨大穹顶的古希腊建筑，表现了文艺复兴艺术家对古典风格的向往。在建筑实践中，拉斐尔偏爱带穹顶



拉斐尔创作的油画《雅典学院》

的纪念性建筑。1514年拉斐尔被任命为罗马圣彼得教堂的建筑师之一，但6年后他便去世了。佛罗伦萨的潘道菲尼府邸据传为拉斐尔所作，但建筑史学家们对此一直有争议。

拉斐尔的风格不像米开朗基罗那样波澜壮阔，因为他一生得志，性格和蔼，所以形成了他在创作方面娴雅的气质。在建筑风格上拉斐尔学习布拉曼特，但作品比他要更优雅，更素净。

【帕拉迪奥.A.】

（Andrea Palladio 1508～1580） 意大利建筑师。1508年11月30日生于帕多瓦，1580年8月卒于维琴察。早年从石匠瓦工学艺，1540年后得到人文主义学者G. G. 特里希诺之助，几次游学罗马，考察古典遗迹，并潜心研究古罗马建筑师维特鲁威之著作，吸收盛期文艺复兴的建筑成就，发展了自己的古典主义风格。帕拉迪奥主要活动于维琴察和威尼斯等地，建筑作品有维琴察的巴西利卡大厅（1549）、基耶里卡蒂宫（1550），威尼斯圣乔治·马焦雷教堂（1566）等。他尤以首倡带有



位于维琴察的巴西利卡（1549～1614）是帕拉迪奥的代表作之一。

古典柱廊的乡间别墅建筑著名，佳作有马尔孔滕塔别墅（1551～1561）和圆厅别墅（1551～1554）等，对西方建筑影响很大。所著《建筑四书》（1570）总结了古典建筑理论和自己的创作实践，成为古典主义建筑学派的主要教科书。

【桑迦洛家族】

（Sangallo Family） 意大利建筑师家族。主要活动于佛罗伦萨和罗马。其代表人物有：朱利亚诺·达·桑迦洛（Giuliano da Sangallo 1445～1516）、弟老安东尼奥·达·桑迦洛（Antonio da Sangallo，the Elder 1455～1535）及他俩的侄子小安东尼奥·达·桑迦洛（Antonio da Sangallo，the Younger 1483～1546）。朱利亚诺为此家族最老成员，兼工雕刻建筑，对古典遗物研究尤精。老安东尼奥继其兄之业，风格崇尚典雅，代表作为蒙特普尔恰诺的圣比亚戈教堂（约1519～1529），为盛期文艺复兴的中心型教堂设计的代表。小安东尼奥则热心于吸收和推广D.布拉曼特与拉斐尔的风格，作品有罗马法尔内塞宫（1513年动工，后由米开朗基罗完成），他还继布拉曼特、拉斐尔之后主持了圣彼得大教堂的建筑工程（1539～1546）。

【维尼奥拉】

（Giacomo Da Vignola，1507～1573） 意大利文艺复兴后期的建筑师，欧洲学院派古典主义建筑的肇始人。曾对古罗马建筑遗迹进行过测绘与研究。他主持设计了罗马的圣安德烈教堂和耶稣会教堂，充分地表现了严重复古主义和形式主义倾向，成为以后巴洛克建筑风格的典范。他著有《建筑五柱式》（1562）和《透视》等书，对18世纪的古典主义建筑形式有

着较大的影响。

【贝尼尼】

（Gian Lorenzo Bernini，1598 ~ 1680）

意大利17世纪建筑大师，著名雕塑家和画家，巴洛克艺术的首席代表。贝尼尼生于意大利的那布勒斯，一生颇得罗马教廷的赏识，多数作品都是受教皇之托而作。这些作品一方面显示出了巴洛克艺术的综合性、豪华性、装饰性和戏剧性，同时又体现出人文主义思想，反映出人的尊严、理想和对美好生活的追求。这是贝尼尼的创作与一般巴洛克艺术不同的地方。



纳沃那广场

在建筑上贝尼尼的代表作有圣彼得大教堂广场柱廊、纳沃那广场等。其中，圣彼得大教堂前的广场与米开朗基罗的大教堂圆顶相呼应，气势宏大，富于动感，是罗马城中最壮丽的景观。

1655年，贝尼尼受教皇之托在圣彼得大教堂前修建一个与教堂雄伟气派相称的广场。这时教堂前已有了一座高耸的方尖碑，它是古罗马皇帝于公元36年从埃及运来、于1586年用了40多队骑兵费尽气力才竖起来的。这座方尖碑重达440多吨，如再移动位置实在是劳民伤财。所幸它的位置正在教堂中轴的延线上，于是贝尼尼将其设计为广场中心，左右各安排了一个喷泉，组成了广场的横轴线。



柱廊

圣彼得广场并不是对古罗马广场的简单复制，而是一种创新和突破。其平面是横、竖轴为196米、142米的椭圆，由两个四列柱子的柱廊围成。其造型奔放而具有动感，仿佛环抱着的手臂，寓意天主教对信徒宽宏的庇护。

为了使在广场上的信徒能看到正在布道的教皇，贝尼尼设计了一个梯形的广场与大教堂相连。广场设计完全是按照罗马天主教廷的要求进行的：将富丽豪华的世俗化装饰纳入到宗教艺术中来。于是，我们看到，广场周围环绕着古罗马的塔斯干柱廊。其整个布局豪放，富有动感，光影效果强烈。广场柱廊的入，处是模仿古典



柱廊

神庙的三角门楣，柱式也是古典主义的。此外，贝尼尼还是位伟大的雕塑家，他在柱廊顶上共安排了140多座《圣经》人物塑像，使广场的气氛更为生动。



特维莱喷泉

罗马的纳沃那广场是巴洛克时代最具代表性的城市广场之一。它坐落在古罗马皇帝米提安建造的运动场旧址上，形状呈长椭圆形。广场上设有三座喷泉，正中央的四河喷泉是贝尼尼在1651年为教皇英诺森十世设计建造的，为典型的巴洛克风格。广场南端的月亮喷泉中心的月亮雕像也是出自贝尼尼之手。

由贝尼尼主持设计的特维莱喷泉，其造型带有典型的晚期巴洛克风格。喷泉雕塑展现的是海王尼普顿率领水族从一座水池中奔腾而出，水池则坐落在一凯旋门式的巨大建筑前。海王高踞在凯旋门的中央拱门前，披风似乎正被强烈的海风吹拂着，如风帆一般鼓起；在他的脚下，海妖吹着号角，骏马奔腾。水流从凯旋门喷涌而出，随着雕塑层层跌落，最后汇入门前巨大的水池中。整组雕塑和喷泉充满了强烈的动势和勃勃生机。

【波洛米尼】

（Francesco Borromini，1599～1667）出生于罗马，意大利杰出的巴洛克建筑家，与贝尼尼一起代表了巴洛克艺术的最高成就。但在波洛米尼与贝尼尼之间也存在着巨大的差异：比起古典味较浓的贝尼尼来，波洛米尼的作品更多地反映了一个新时代的躁动。其代表作有四喷泉圣卡罗教堂、圣安哥尼斯教堂等。

【昂德雷·勒诺特尔】

（André Le Nôtre，1613～1700）出生于法国的土伊里，古典主义造园大师。17世纪，虽然法国艺术家群星灿烂，但勒诺特尔无疑是其中最杰出的艺术家之一。他促成了古典主义造园艺术在法国的发展和成熟，整整半个世纪里，几乎仅仅由他一个人，就设计了路易十四的全部宫廷园林和大量贵族的私家花园以及德国、英国、比利时和意大利的大量园林，总数达上百座之多。

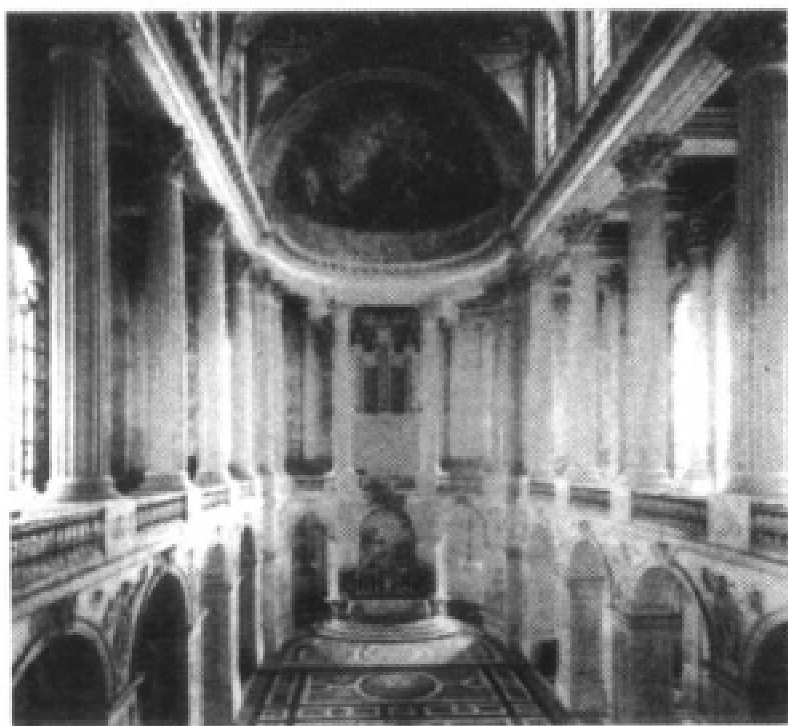


特里阿农宫四周被密林包围，是一组独立的、内向的建筑，只有南边有个豁口，可以望见凡尔赛大花园中平滑如镜的大运河。

【阿杜恩·孟萨】

（Jules Hardouin－Mansart，1646～

1708) 法国建筑师。历任路易十四的宫廷建筑师、首席建筑师与建筑总监等职。设计风格趋于雄伟、富丽，并略带巴洛克式的夸张，对法国古典主义建筑潮流的影响较大。曾主持凡尔赛宫的扩建工程。其他代表作有巴黎残废军人收容院新教堂、旺多姆广场、大量贵族私家花园和德国、英国、比利时、意大利的园林建筑，总数达上百座之多。



凡尔赛宫礼拜堂建造于1698到1710年间，由孟萨设计。

【克里斯托佛·雷恩】

(Christopher Wren, 1632～1723)

英国古典主义建筑艺术大师，博学多才，精通数学、天文、力学，倾向唯理主义。在建筑艺术上，雷恩几乎一生都以法国的古典主义为榜样。在资产阶级已经吹响了革命的号角时，他仍坚持封建的忠君思想。但雷恩毕竟是个杰出的学者，他对新的建筑结构和技术都有着精深的了解。而所有这些知识和技能都突出地反映在他的代表作，也是英国古典主义建筑的代表作——伦敦圣保罗大教堂上。

【威廉·钱伯斯】

(William Chambers, 1726～1796)

苏格兰人，英国著名建筑师。青年时代曾做过商人，在世界各地的活动中对建筑发生了浓厚兴趣。后辞去商业职务，在巴黎学习建筑，受到正统的古典主义教育。1757年到1763年间，钱伯斯为英国王太后主持设计了丘园。1763年，成为宫廷总建筑师。

钱伯斯是西方最早介绍中国建筑的先行者之一。他对中国建筑进行过比较广泛和深入的考察，出版了多种关于中国建筑的著述。其著作和实践大大深化了欧洲人对中国建筑和园林的认识，激起了他们对中国和东方的追慕与向往。

【麦金托什】

(Charles Rennie Mackintosh, 1868～1928) 英国最杰出的新艺术运动建筑师。他对重复格子图形、渐细的竖线条的使用，影响了许多同代人，如维也纳的分离派，其中包括著名的霍夫曼和莫瑟。在长期的建筑和应用美术实践中，麦金托什创造了一种简洁的设计手法，为后来欧洲大陆的几代建筑师所采纳，并对俄国构成派甚至荷兰风格派产生了影响。英国格拉斯哥艺术学校和希尔大楼室内设计为其代表作。

【高迪】

(Atonio Gaudi, 1852～1926) 西班牙建筑师。在欧洲范围广阔、流派众多的对新建筑艺术的探索中，高迪独辟蹊径，走上了一条非常独特的道路。他以极富想像力的浪漫主义手法，创造出一种梦幻般的雕塑性建筑。虽然他的设计思想对建筑界的影响是有限的，但其作品的浪漫和幻想色彩、怪诞新奇的形式却在建筑艺术史

上留下了一笔。其代表作有西班牙巴塞罗那的圣家族教堂和米拉公寓等。

【弗兰克·劳埃德·莱特】

(Frank Lloyd Wright 1867～1959)

西方建筑史上最富浪漫气质的建筑师和现代建筑的奠基人之一。出生于美国的

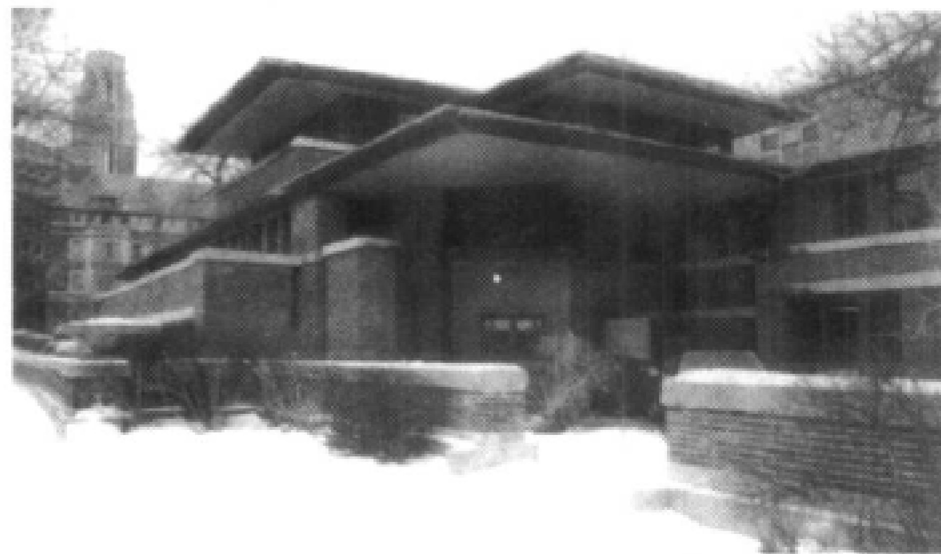


罗比住宅内部

威斯康星州，一生经历和参与了现代建筑运动的各个发展阶段，其中包括“新工艺美术运动”、“新艺术运动”、现代主义运动等，对现代建筑作出了独特贡献。莱特的精神气质和建筑思想充满了古典气质，而且深受东方古典哲学和建筑传统的影响。如果从建筑注重功能、采用现代技术的角度来看，莱特无疑是一位现代建筑师；但如果和柯布西埃、密斯等现代主义建筑师相比较，他那有机的构图手法以及对充满人情味、历史感和地方特色的材料的使用、对机器美学的反感和抵制等等，又令其创作和标准的现代建筑有很大区别。这位具有了诗人气质的浪漫建筑师一生中留下了大量脍炙人口的作品，它们大大丰富了现代建筑的面貌，展现了现代建筑运动的另一个侧面。

莱特的早期建筑作品以住宅为主，它们多位于用地宽阔、环境优美之处，并采用传统的砖、木、石块来建造；建筑造型则强调水平的线条、平缓的屋顶和深远的出檐，既带有美国民间建筑的传统，又突破了传统住宅的构图形式和空间组合方法。由于这些住宅特别适合于美国中西部草原地带的气候和地广人稀的特点，因而被称为“草原式住宅”。莱特设计的罗比住宅（1908～1909）位于美国芝加哥，它给人的感受是安宁、平和、舒适，造型和结构都表现出“草原式住宅”的典型特征。

莱特喜欢把自己的建筑称为“有机建筑”。但是，连莱特本人都没有能清晰而严格地对“有机建筑”下一个准确的定义。也许我们可以将其理解为“自然的建筑”，因为自然界就是有机的。莱特认为建筑师应该从自然环境中得到启示，房屋应该像植物一样，“是地面上一个基本的和谐的要素，从属于自然环境，从地里长出来，迎着太阳”。从这样的观念出发，莱特强烈反对柯布西埃、密斯等人的机器美学，强调建筑与自然的和谐，并使用天然的材料来建造房屋。这一切都反映出东方哲学对他的深刻影响。



罗比住宅外部

【沃尔特·格罗皮乌斯】

(Walter Gropius 1883～1969)　现代建筑的奠基人之一。出生于德国柏林，从青年时代起就接受正规的建筑教育，并一度在现代建筑的先驱者之一贝伦斯的事务所中工作。在法古斯工厂的设计中，格罗皮乌斯从建筑师的角度创造出了大量现代



格罗皮乌斯的早期作品法古斯工厂（1911～1916）位于德国的一个小镇上，是一家制造木质鞋楦的小型工厂。

建筑的常用语汇。1919年，他在德国魏玛创建了国立建筑学校，简称"包豪斯"，其目的是培养新型设计人才。学校重视基础训练，主张艺术与技术的统一，提倡了解现代工业的特点并遵循自然与客观的法则来进行设计。1925年包豪斯迁往德绍后，格罗皮乌斯提拔了一些优秀的教员，完善了教学计划和设施，并设计了新校舍。1928年，格罗皮乌斯迫于各种压力，辞去包豪斯校长职务。1937年，他到美国哈佛大学任建筑系主任，并创立了协和设

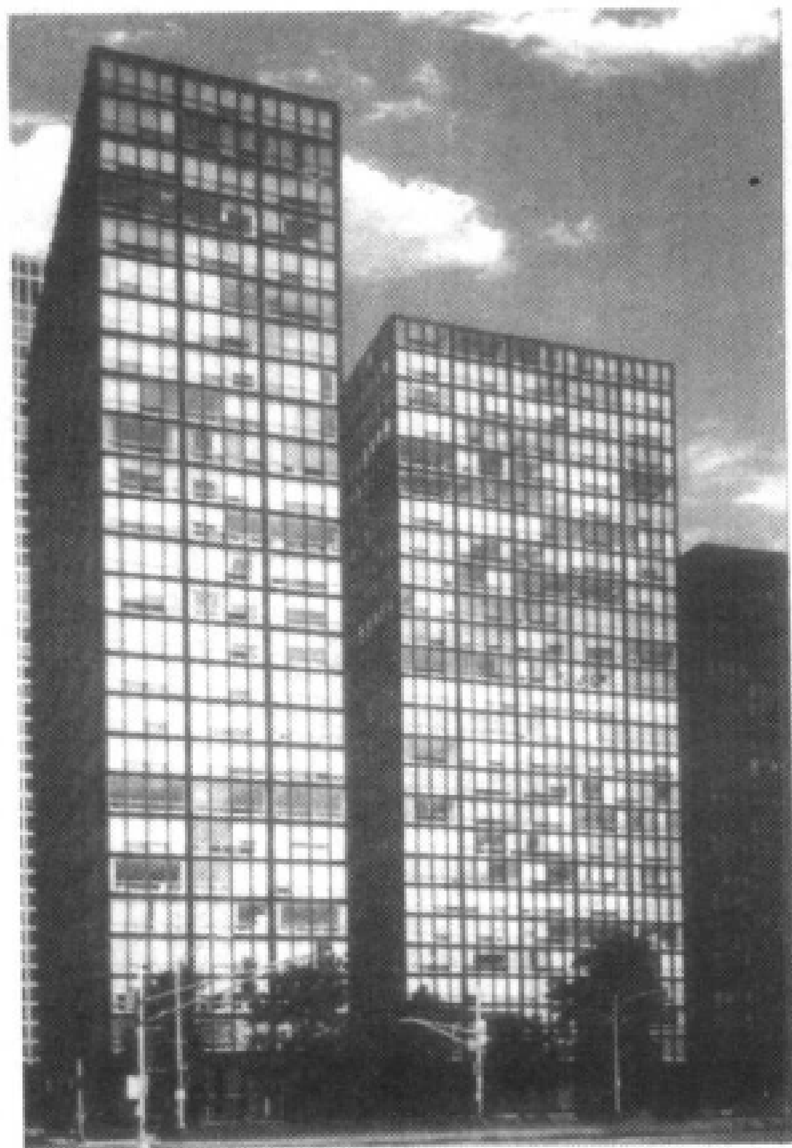


内部

计事务所。格罗皮乌斯是20世纪最重要的设计师、设计理论家和设计教育的奠基人，他对20世纪现代建筑设计的影响是难以估量的。

【密斯·范·德罗】

（Ludwig Mies Van der Rohe）（1886～1969） 德国现代建筑大师。童年时随父



这两栋由密斯·凡·德罗设计的高层公寓（1948～1951）位于美国芝加哥湖滨大道。

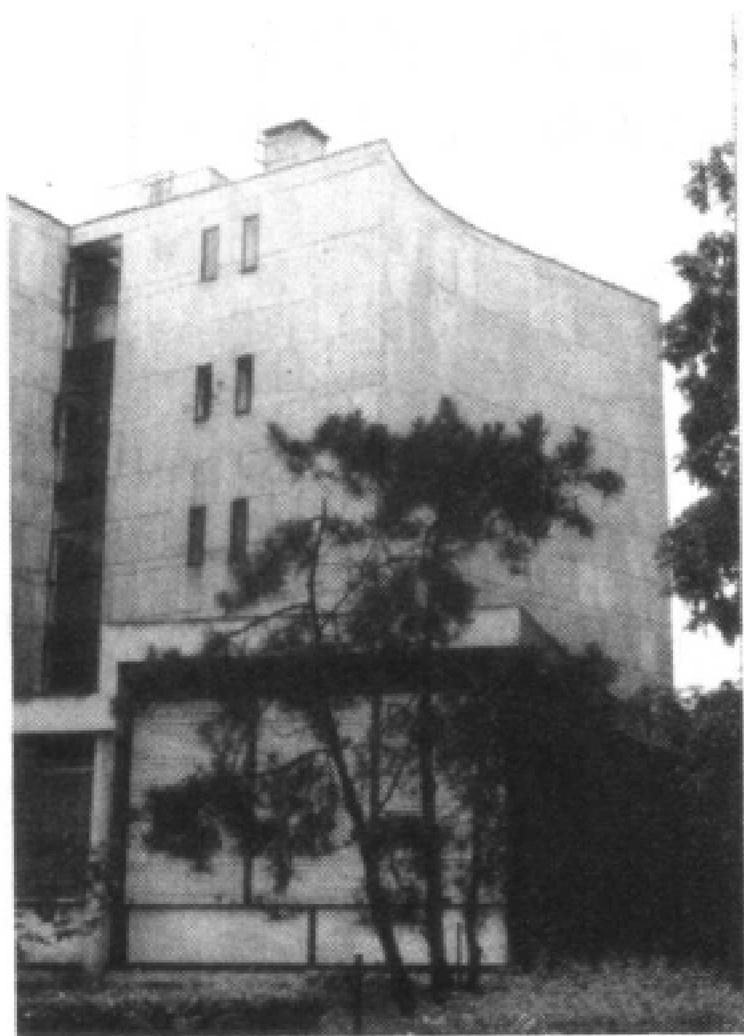
亲学习石工手艺。1908～1911年在建筑师贝伦斯处工作，于1919年在柏林从事建筑设计，1930～1932年任德国公立包豪斯学校校长。后至美国任芝加哥阿莫尔学院建筑系主任。他力主建筑革新，其贡献在于通过对钢框架结构和玻璃在建筑中应用探索，提出灵活多变的流动空间理论，创造出简洁、明快而精确的建筑形式处理方法，把建筑技术和艺术统一起来，多次获得英国皇家建筑协会和美国建筑协会金质奖章。他的代表作有：范思沃斯住宅、伊利诺工学院建筑学楼和西柏国家美术馆等，都具体地体现了他的主张。

【勒·柯布西埃】

（Le Corbusier，1887～1965） 现代建筑、现代设计、现代城市规划最重要的奠基人之一。原名查尔斯·爱德华·让那赫特，出生于瑞士。其著作《走向新建筑》是西方建筑史上最重要的文献之一，对于现代建筑思想体系的形成有着决定性的影响。在勒·柯布西埃创作早期，他的许多建筑观点都是在小住宅的设计中体现出来的。后期的勒·柯布西埃认为：在现代条件下城市既可以保持人口的高密度，又可以形成安静卫生的环境。他理想的现代城市就是中心区有巨大的摩天大楼，外围是高层的楼房，楼房之间有大片的绿地，现代化的整齐的道路网布置在不同标高的平面上，人们生活在“居住单位”中。法国的巴黎萨伏伊别墅、巴黎大学城的瑞士学生宿舍、马赛公寓大楼和朗香教堂是勒·柯布西埃的代表作。



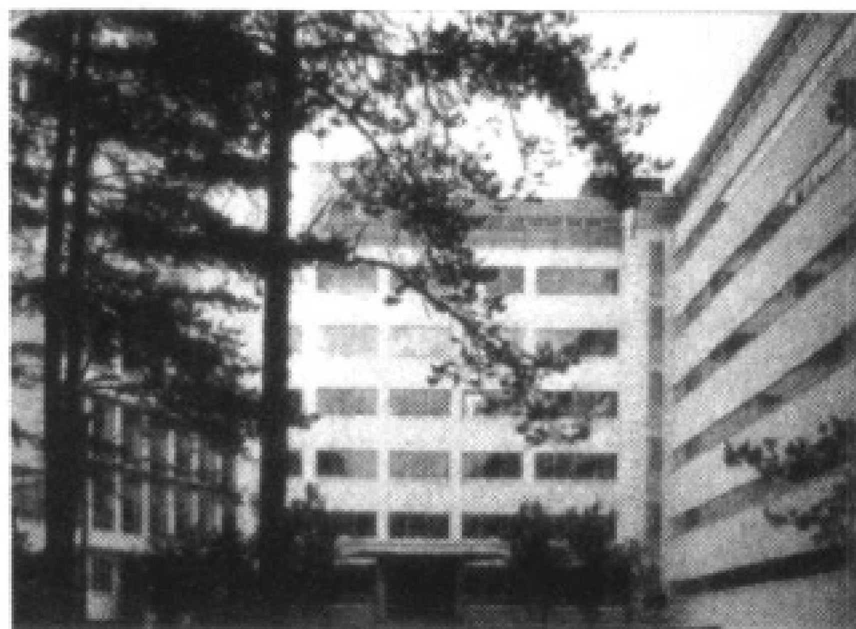
由勒·柯布西埃设计的萨伏伊别墅(1930)是一座与传统住宅建筑完全不同的作品。



位于法国巴黎大学城的瑞士学生宿舍是柯布西埃的重要作品之一，它建成于1932年。

【阿尔瓦·阿尔托】

（Aluar Aalto）（1898～1976） 芬兰现代建筑师，人情化建筑理论的倡导者。生于库奥尔塔内，1921年毕业于赫尔辛基工业专科学校建筑学专业。后在芬兰的韦斯屈莱和土尔库市开设建筑事务所。1928年参加国际现代建筑协会。他主要的创作思想是探索民族化和人情化的现代建筑道路。他主张抛弃传统风格的一切装饰，使现代主义建筑在芬兰出现，推动了芬兰现代化建筑的发展。第二次世界大战后的头十年，他致力于从事祖国的恢复和建设工作。他设计的建筑总是尽量利用自然地形，融合优美的景色，风格纯朴。1955年当选为芬兰科学院院士，又获得英国皇家建筑师学会、美国建筑师学会金质奖章。



帕米欧肺病疗养院（1929～1933）是阿尔托的早期作品。



珊那特赛罗市政厅（1949～1952）比较集中地反映了阿尔托对现代建筑中人性化、地方化特性的探索。

【赖特】

（Franp Lloyd Wright）（1869～1959）美国现代建筑大师，被称为世界现代建筑的四大元老。曾在威斯康星大学攻读土木工程，毕业后进入建筑界，深受建筑师阿特勒和沙利文的影响，1893年创立事务所，直至去世。一生中共设计出800余座建筑物，其中建成的约400处，着重于住宅建筑，特别重视建筑与环境的密切关系，强调材料的重要性和使用的合理性。他设计建造了有名的“草原式住宅”，显示出革新的胆识和卓越的才能。他设计出一系列具有自己风格特点的住宅，其中最享盛名的是1936年设计建造的“流水别墅”。他提出的“有机建筑”的理论和“有机城市”的建筑方案，至今对建筑界仍有很大的影响。

【尼迈耶】

（Oscar Niemeyer）（1907～　）巴西现代建筑大师，拉丁美洲现代建筑的倡导者。生于里约热内卢。毕业于里约热内卢国立美术学院建筑系。1932年起在巴西教育卫生部大厦设计工作。该大厦被认为是巴西第一幢重要的现代化建筑。1939年与科斯塔合作设计了纽约世界博览会巴西馆，以后又承接帕普哈建筑群的规划和设计工作，在许多建筑物中采用了自由曲线而闻名。他的代表有三权广场、总统府、议会大厦和大教堂等。著有《我在巴西利亚的经验》、《论建筑形式》等。

【奈尔维】

（Pier Luigi Nervi）（1891～1979）

意大利建筑师和工程师。生于意大利北部小镇桑德利奥，1913年从波仑亚大学土木工程系毕业后，在波仑亚市混凝土学会工作。1920年同奈比渥西合组工程公司。他毕生致力于探索钢筋混凝土的性能和结构潜力，运用他创造的钢丝网水泥和多种施工方法，创造出风格独特、形式优美、有独特个性的建筑物。他代表作主要是佛罗伦萨市体育场，也是他的第一个重要作品。他以超群的智慧、全盘考虑建筑处理的设计方法，将体育场的看台的结构完全暴露在外，给人以简洁清新的感觉。

【沙龙】

（Hans Scharoun）（1893～1972）德国著名建筑师，生于德国不来梅市。1915年毕业于柏林夏洛滕堡工学院。1919年开设建筑设计事务所，直至逝世。早年，他同柏林一些年轻建筑师交往，致力建筑革新。他一生致力于住宅、公寓设计和居住区规划。第二次世界大战后，他先后担任西柏林城市规划部官员，还曾在几所大学任教，曾获联邦德国斯图加特大学、柏林大学、罗马大学的荣誉博士称号。他的建

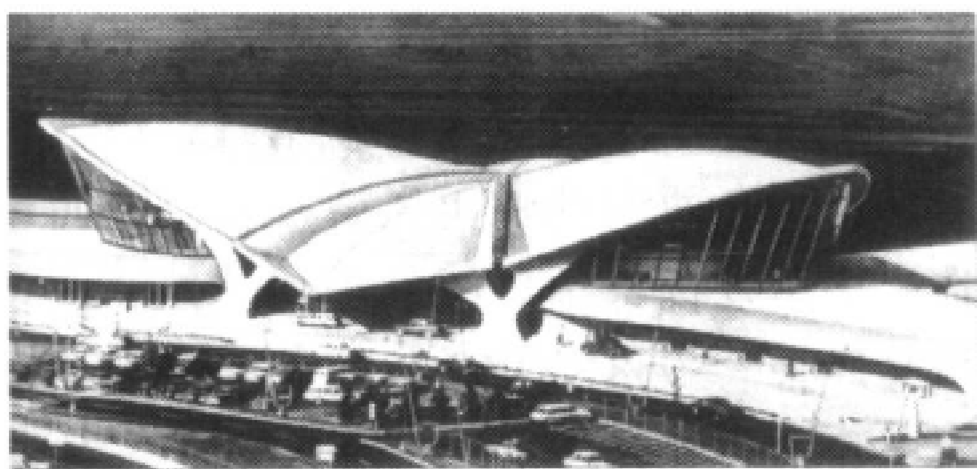
筑设计注重现代派，提倡现代功能和现代技术。在1929年布雷斯芬举行的展览会设计的老年公寓，采用曲线相互穿插的墙面。在住宅区的布局上，主张充分利用土地，重视景观。他晚期作品趋于规整，但他在50年代~60年代初有明显的多元论倾向，对战后现代建筑的发展有一定的影响。

【约翰逊】

（Phillip Johnson）（1906~　）美国著名建筑师，生于克里夫兰市。青年时在哈佛大学攻读古典哲学时，对建筑发生兴趣，毕业后同建筑史家希契科克游历欧洲，与许多建筑师相交往。回国后任纽约现代美术馆建筑和设计部主任，后进哈佛大学建筑研究生院，获建筑学位。1945年开设设计事务所，曾获美国建筑协会的金质奖章。他致力于宣传现代派建筑，同时又成为现代派分子。可是到50年代后期，他的作品逐渐转向新古典主义，尽管严谨精细，但往往吸取传统多而创新少，有明显的折衷主义建筑色彩。他的代表作有玻璃住宅、纽约曼哈顿区的美国电话电报公司大楼、加利福尼亚州加登格夫的教堂。尤其他后期的建筑，一扫他前期某些设计因袭折衷的风格，颇有清新的气息。

【埃罗·沙里宁】

（Eero Saarinen，1910~1961）美国著名建筑设计师和工业设计师，生于芬兰的克柯鲁米，1923年4月随父移民美国，定居底特律的克鲁布兰克。1930年入耶鲁大学建筑系并以优异的成绩毕业。沙里宁要求建筑和其他工业设计都能表达一种精



沙里宁设计的TWA环球航空公司候机楼（1961）

神与追求。沙里宁在建筑上的代表作有杰佛逊纪念碑、耶鲁大学溜冰场、哥伦比亚广播公司大楼、TWA环球航空公司候机楼等。其作品因体现出有机的自由形态被称为有机现代主义的代表作。

【丹下健三】

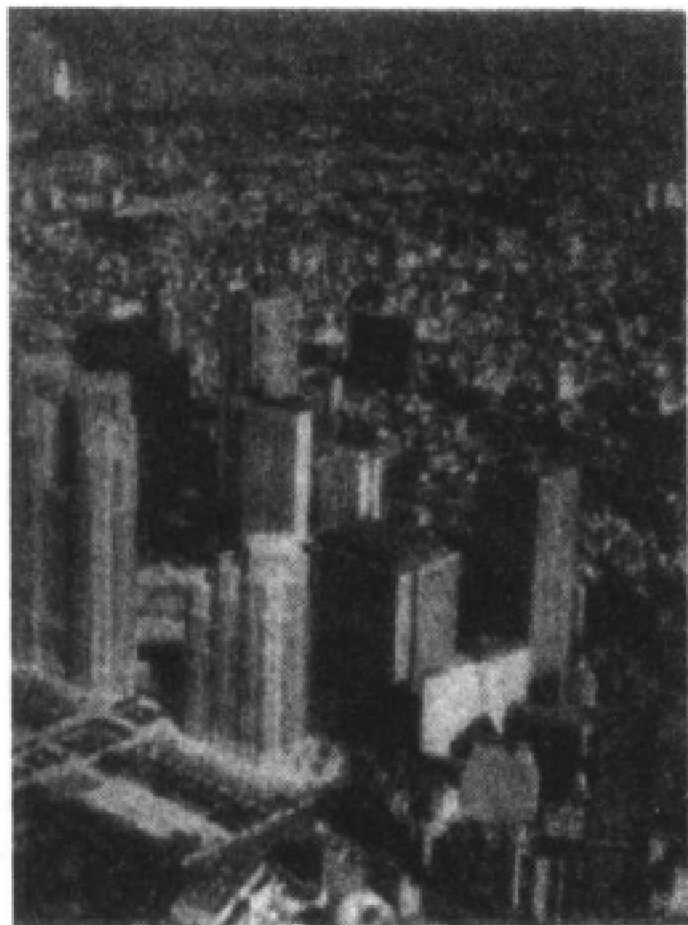
（Tange Kenzō 1913~　）日本建筑师。1913年9月4日生于爱媛县今治。1938年毕业于东京帝国大学建筑学系，一度在前川国男建筑事务所工作，不久入母校大学院深造。1963年起任东京大学教授。



丹下健三像

丹下健三在建筑方面的突出贡献是第二次世界大战后的事。1949~1953年间，他在广岛和平中心建筑中，成功地将法国建筑师Le. 科布西埃的样式日本化。1952~1957年间，他在东京都厅舍建筑中，确立了自己的风格。1957年，他在仓吉市厅舍建筑中创造出具有日本特点的钢筋混凝

土样式，在静冈体育馆建筑中追求大型结构的形式感。1958 年，他在草月会馆建筑中又向科布西埃的晚年风格挑战，继而创造了完全发扬日本传统的现代建筑——香川县厅舍。1958～1960 年间，创造大型混凝土建筑——仓敷市厅舍。1960 年，他制定《东京规划方案》，试图在东京湾上建设海上城市。因构思大胆而富有创见，在国际上引起注意。1964 年他创造了其代表作——东京代代木体育场，翌年又设计了东京大教堂，从而成为日本现代建筑的代表人物。1965～1966 年间，他制定过南斯拉夫的斯科普里重建规划方案，1968～1970 年间，又制定了日本万国博览会基本计划。从 70 年代起，他主要指导中东、非洲一些新兴国家进行大型建筑，确立了世界第一流的建筑师地位。



新东京都厅舍

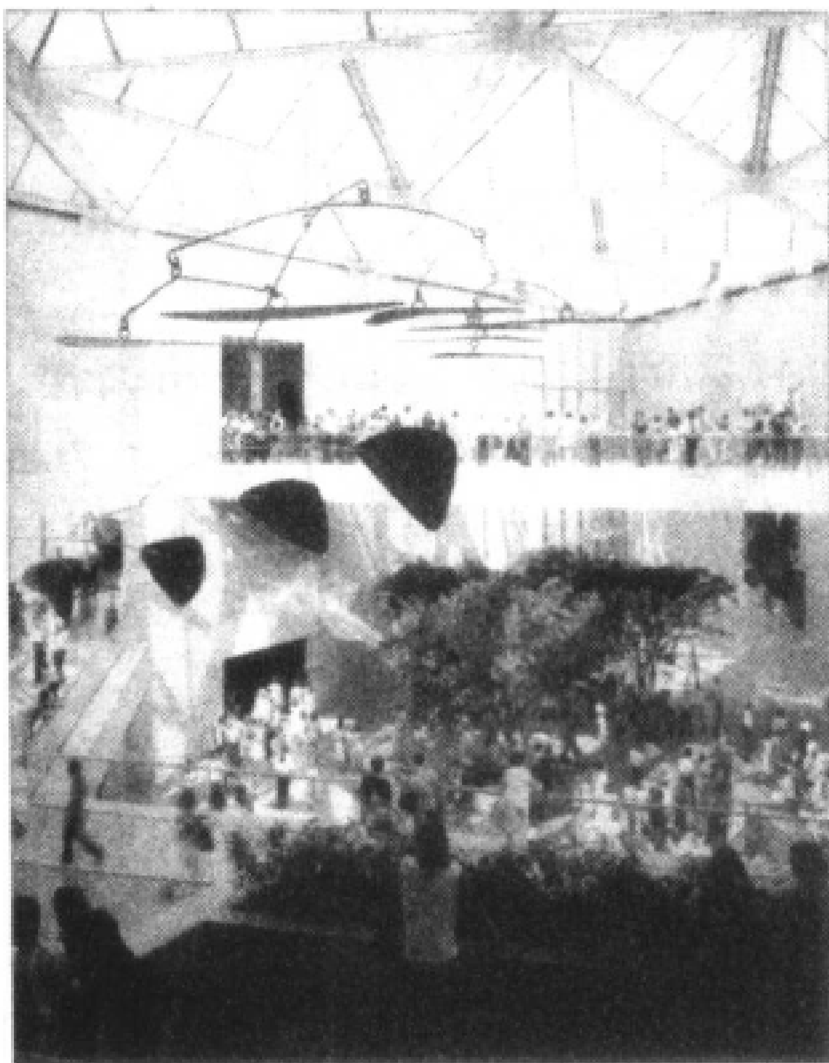
1986 年完成新东京都厅舍。1980 年他获日本文化勋章。著有《人与建筑》（1975）、《建筑与城市》（1975）。1989 年举办了《丹下健三：40 年轨迹——城市与建筑》展览。

【贝聿铭】

（Pei Ieoh Ming）（1917～　）　美国当代著名建筑大师。美籍华人，生于中国广东，成长于苏州。1935 年赴美求学，1940 年获麻省理工学院学士学位。1946 年获哈佛大学硕士学位，留校任教，1948 年起，任译肯多夫地产公司建筑部负责



位于华盛顿的美国国家美术馆东馆建成于 1978 年。



陈列馆的中心是个多层空间，有纵横天桥联接，中央大厅顶部为玻璃天窗，中间有纵横跨过的栈桥或挑出及四进的廊子。参观者在其中走动时，步移景随，空间景象变化万端。

人。1956年自设建筑事务所，从事建筑设计工作。由于他经常与建筑家交往，从而形成了从环境经济和实用角度去理解建筑的思想方法。尤其值得注意的是，他注意建筑为人所用，为使用者着想。他的建筑作品较多，对纽约、彼士顿、费城、蒙特利尔、新加坡等大城市的旧区改造和新区的开发作出了贡献。美国建筑界赞誉他“一直处于现代建筑设计的顶峰”。美国瑞西大学授予他“人民建筑师”的光荣称号，并且屡次获建筑设计之奖和建筑艺术奖。他的作品较多，主要有美国大气研究中心－纽约肯尼迪国际机场侯机楼、华盛顿国家美术馆东馆、北京香山饭店等。

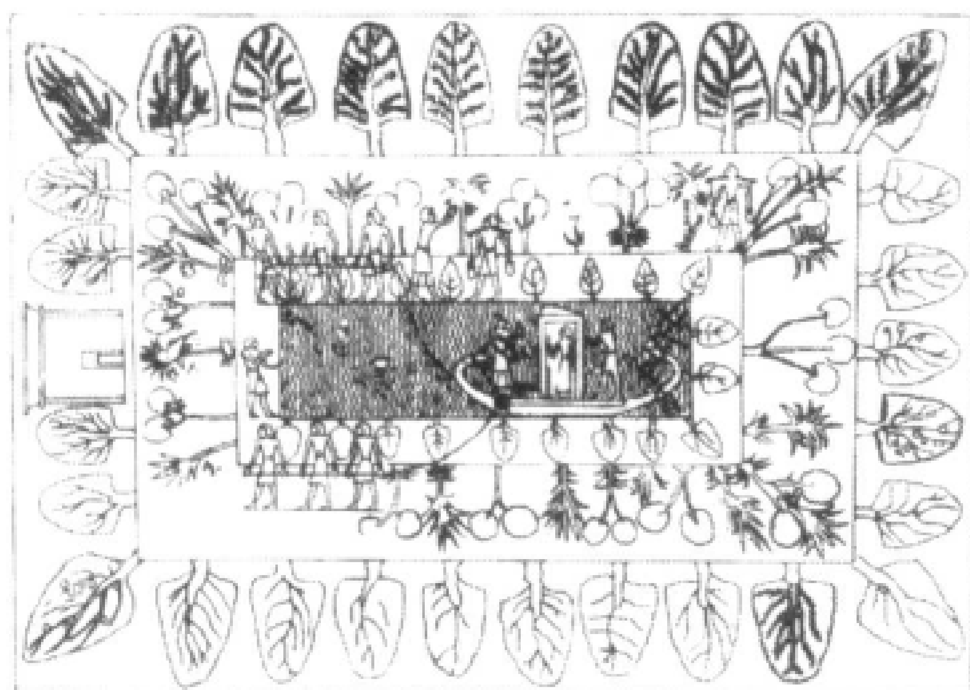
【罗伯特·文丘里】

(Robert Venturi，1925～　)　较早提出后现代主义建筑理论并进行实践的建筑师之一。当他还在宾夕法尼亚大学学习建筑学的时候，就旗帜鲜明地攻击密斯“少就是多”的原则，针锋相对地提出“少就是乏味”。他主张现代建筑应该具有丰富的审美趣味和娱乐性，提倡从传统建筑元素和美国的通俗文化中寻找新的建筑表现形式。其著作《建筑的复杂性和矛盾性》和《向拉斯维加斯学习》在西方建筑界影响巨大。

八、西方庭园变迁史

【古埃及的庭园】

埃及不仅是欧洲文明的摇篮，而且在特殊的气候、风土条件下，埃及的庭园也

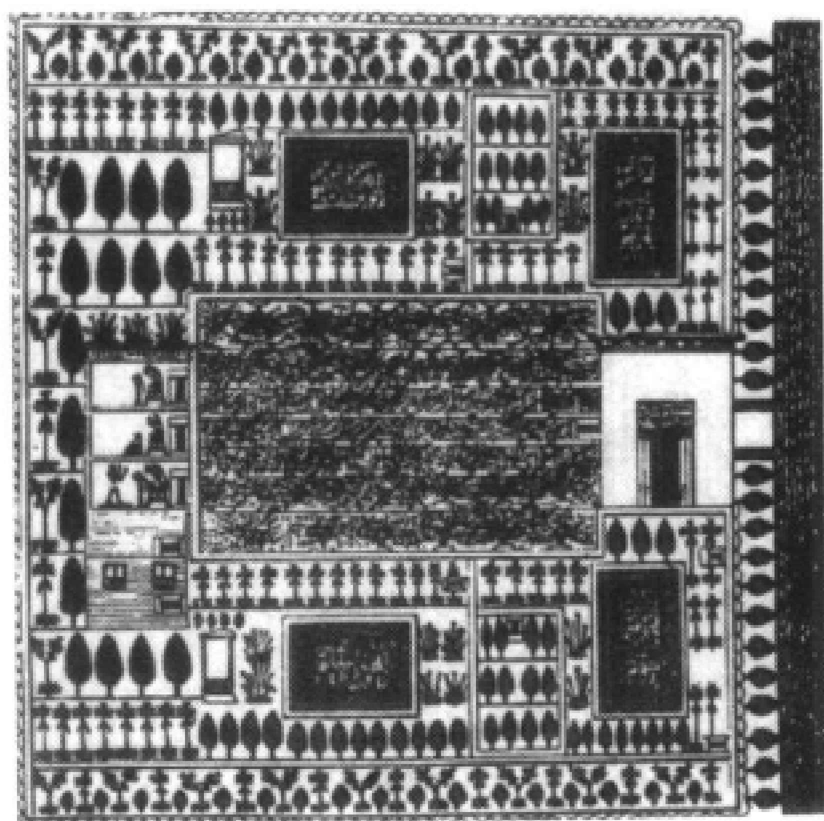


雷克马拉庭园中的葬礼（戈塞因）

独树一帜。在埃及国土中央，尼罗河纵贯南北，河水每年七月到十一月的定期泛滥将肥沃的土壤冲来，使两岸沙漠地带的居民们不劳而获，受益匪浅。然而，这一适于谷物生长的带形区域却不适于树木的生长。尽管我们无从知道史前的埃及是否有过大森林，但有史以后，这个地区雨水稀少，始终没能形成大森林，仅有的森林也只生长在洪水泛滥之际不易被水淹没的高台地带。对于地处热带的埃及来说，正是这些稀疏的森林遮挡了灼热的阳光，造成凉爽宜人的绿荫，因而，人们对树木倍加珍视，并十分热衷于植树造林。

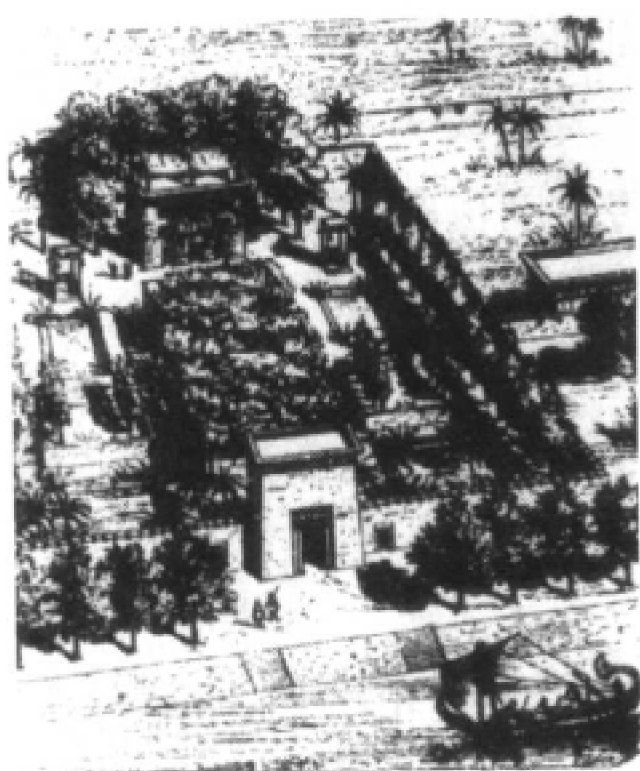
以培育树木为动机，埃及的园艺事业大获发展。人们把古王国时期的第四、第五王朝及中王国时期的第十二王朝称为园艺发展的鼎盛期，不少记载着当时许多种树木、葡萄及蔬菜类种植情况的资料在后世广为流传，例如壁画等等就是极好的例子，画中描绘着用堰堤、水闸调节的运河网来引导尼罗河水，用桔槔将尼罗河水抽上来浇灌植物的情景。这表明很早以来埃及人就作为园艺师而活跃着，不过他们的种植园地仍然没有摆脱树木园、葡萄园及蔬菜园的实用性质。从这种实用园向前迈进一步，加以造园的装饰、创造具有美的享乐与宗教意义的庭园，这都是始于新王国时期的事情了。

当然，那时的庭园如今已经荡然无存了，但那些传递它们的信息的壁画却可以使我们对其景况略知一二。其中之一是底比斯阿米诺菲斯三世的某大臣墓中发现的画，另一个是特鲁埃尔·阿马尔那的阿米



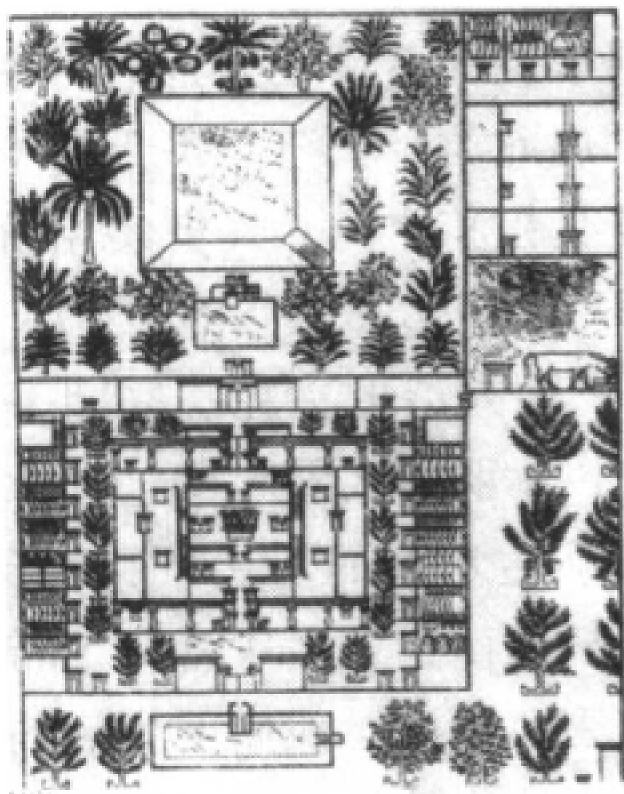
阿米诺菲斯三世时代某大臣府邸的庭园壁画（纽乌顿）

诺菲斯四世之友麦利尔的庭园图。今天从这两幅图中来概览埃及庭园，可以看到这

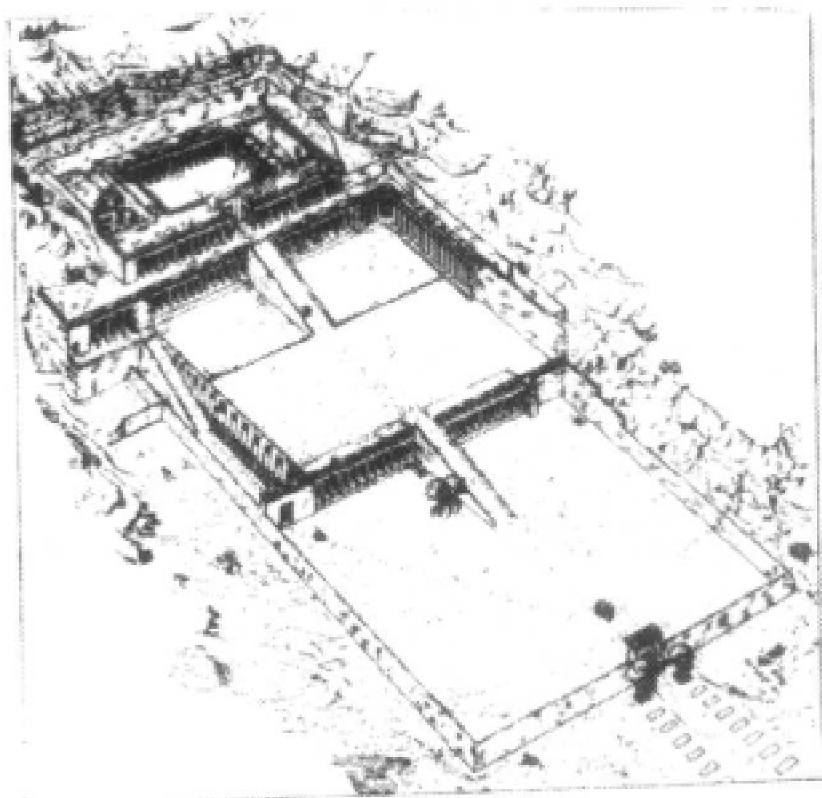


根据上图绘成的想像鸟瞰图（纽乌顿）

些庭园均为方形，四周围着高墙，入口处建着埃及特有的塔门。高墙之内成排地种植着埃及榕、枣椰子、棕榈等庭园树木，矩形水池围在它们之中，池旁还建有亭子。正对庭园中心的塔门和住宅中部的区域由四排拱形葡萄棚架组成；庭园中心却可看到一个巨大的下沉式水池。虽然这两个庭园有些相异之处，但在庭园的局部处理及材料的使用上却具有完全相同的特征，即都采取规则对称的布局手法。庭园树木除以上三种外，还有无花果树、洋槐树等。前面提及的美国梧桐树在埃及庭园中尤其不可缺少，它的果实、枝干都有实用价值，并且人们还相信，在它的树荫之下，既是生者休憩之地，又是死者安息之所。果树除无花果、葡萄外，还种植了石榴。此外，埃及人十分喜爱花卉，庭园中常常种有野生植物类的莲、纸草等，并引进了外国植物，如蔷薇、银莲花、矢车菊、罂粟、蓟、芦苇等。一般来说，庭园植物中的树木直接种于地上，花卉则种在花坛内，不过有时也将灌木、花卉之类种在花盆或木箱中，沿房屋附近的园路并排放置。特鲁埃尔·阿马尔那的庭园就是其范例之一。其次，水池是庭园重要的组成要素，其形状一般为矩形，当水池比较大时，池岸的阶梯一直伸至水面，造成所谓的“下沉式水池”。池中种着莲之类的水生植物，并养着水鸟、鱼类等，使它弥漫着凉爽的气息。池旁还建有亭子，这种亭式构造物是埃及庭园中的重要设施。



特鲁埃尔·阿马尔那的高僧麦利尔的府邸（布里斯）

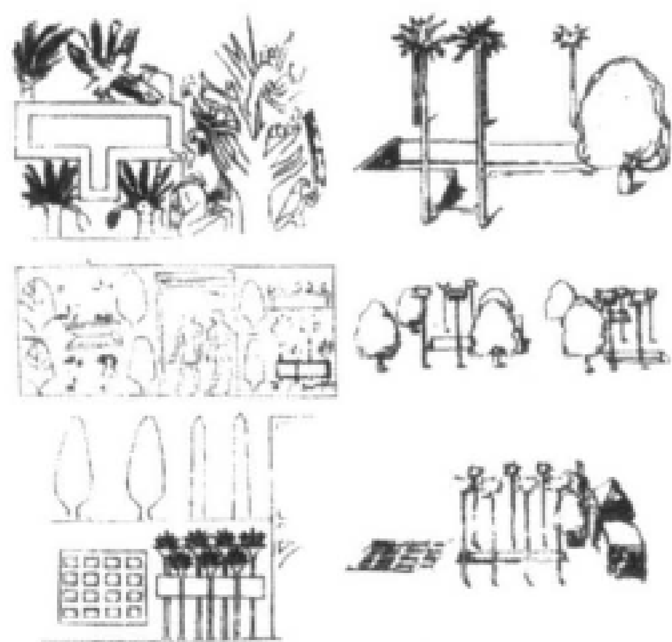


德尔·埃尔·巴哈里神庙的复原图（戈塞因）

以上从两个实例对古埃及庭园做了一番概述，在埃及，除了这种私家庭园之外，还有附属于神庙的所谓“神苑”。法老们崇敬诸神，大兴土木建造神庙，并在其周围设置神苑。据说这种风习在中王国时期仍能看到，而绘画上所表现的则是新王国时期以后的神苑了。其中最著名的是哈特舍普苏特女王祭祀阿蒙神的德尔·埃尔·巴哈里神庙。该庙由三个台阶状的大露坛组成。将山拦腰削平，用列柱廊造成的围墙来装饰，是一座颇为壮观的神庙。

先沿河而上，穿过两排长长的狮身人面像，即到达最低层露坛的塔门。接着缓缓倾斜的道路穿过围墙的中央，从一个露坛通向另一个露坛。在狮身人面像的两侧，似曾有过洋槐林荫树，还可以想像在塔门附近及三个露坛上也都种过树木，造成神苑的形式。据悉，女王还从一个叫蓬多的地方移植来香树，这与其说是为了向阿蒙神祈祷，莫如说是为了装饰这座神庙。据说阿美西兹三世也建造了许多神苑，在阿图马神庙中，就有种着树木和葡萄的大神苑，以此来装饰神庙。埃及国王的这一惠赠品促进了神苑的发展，从神苑进而到神庙境内的林木即圣林，都被大力兴造了。

除这类神苑、圣林外，在埃及的神庙及寺院的造园中，还有与陵墓有关的陵园。埃及人认为现世成就之物在来世也能为灵魂带来慰藉，其结果致使他们希望在住房周围尽可能有庭园，以作为灵魂的安息之所。这种思想也表现了古埃及盛行的



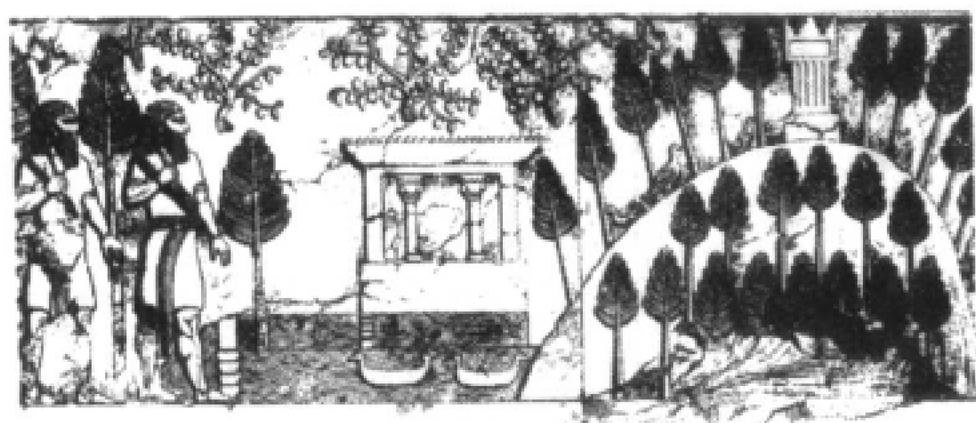
陵园三例

庭园葬礼这一已变化了的风俗，即人死后为告慰其灵魂，便在其生前所喜欢的庭园中为他举行葬礼。如壁画所示，沉浸在悲痛之中的人们并排坐在池边，安放着遗体的船在池中漫游。埃及人对这种观念做出了极富象征性的解释，他们在其陵墓的四壁上造出庭园的浮雕及壁画等，以满足这种愿望。埃及庭园画大部分来自陵墓就是这个原因。我们甚至还可以设想，在他们的陵墓周围确实有陵园，而不仅是以绘画来象征。人们认为，即使将陵园也称为庭园，它的范围也是非常狭小的，往往不过是由几棵树木及小花坛、水池所组成而已。庭园中采用的树种是能在沙漠中生长的、并具有象征意义的枣椰子、埃及榕树等植物。

【美索不达米亚的庭园】

当埃及文明的曙光初照之际，在底格里斯、幼发拉底两河流域的美索不达米亚，旧巴比伦王国诞生了。它的文化大放异彩，完全堪与埃及文化相媲美。正如同尼罗河水哺育了埃及文明一样，巴比伦文明也是底格里斯及幼发拉底这两条河流带来的肥壤沃土的赐物。在那个年代里，埃及文明与美索不达米亚文明大致相对而立，尽管如此，从流传下来的文献、绘画等资料来看，美索不达米亚造园文化产生的年代却远远晚于埃及，并且，还由于自然条件的不同，使美索不达米亚与埃及的造园有着天壤之别。埃及所处的沙漠地带不宜森林的生长，因而它的造园为人工的规则式，与此相反，在天然森林资源丰富的两河流域，却发展了以森林为主体、以自然风格取胜的造园，以狩猎为主要目的的猎苑即属此类。猎苑几乎无异于天然森林，它既具粗犷之风，又有实用价值。所以，在美索不达米亚，天然森林称为“Quitsu”，而人造的猎苑、庭园等却叫作“Kiru”，以示明确区别。

美索不达米亚的居民崇拜参天巨树，也渴求绿树浓荫，还由于森林地带可以避免洪水灾害，所以，他们的生活与猎苑息息相关。巴比伦的叙事诗《吉尔迦麦什的传说》（Gigamesh－Epos，公元前2000年）就是记载猎苑景观的最古老的文献，



科尔撒巴德猎苑中的寺院和丘陵（戈塞因）

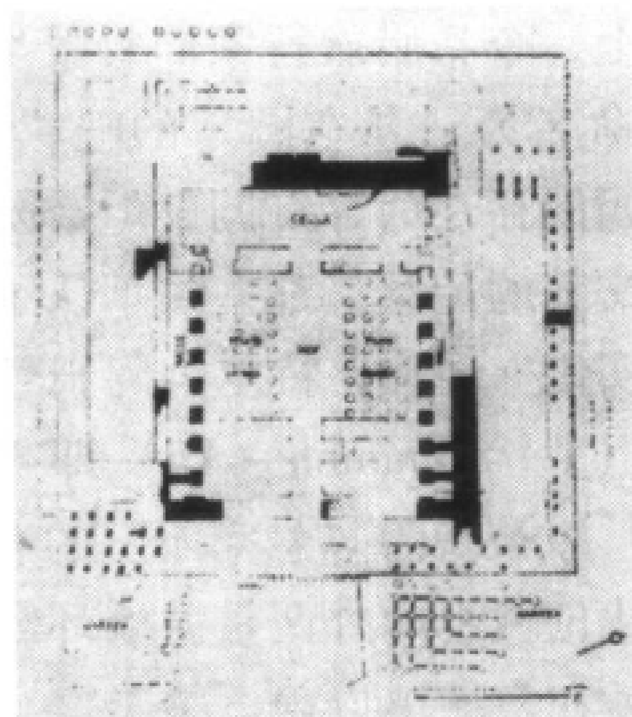
从中可以看到对猎苑的描述，但绘画资料却极其匮乏。在继承巴比伦文化的亚述帝国，兴造猎苑之风也曾盛极一时，其中尤以亚述王蒂格拉思皮利泽一世（公元前1100年）的猎苑最负盛名。据记载，正如埃及女王哈特舍普苏特移植外国植物那样，蒂格拉思皮利泽一世也从征服国抢夺来西洋杉、黄杨等等，用以点缀本国的猎苑。从此，猎苑变成了国内的主要装饰物，而树木也愈发受到青睐。据说在首都亚述的猎苑中，亚述王还饲养了野牛、鹿、山羊甚至大象、骆驼等动物。

公元前八世纪后半叶，各亚述先王不仅用文字记载了猎苑的情形，而且还在宫墙上刻满浮雕，将树木风光刻画在狩猎图、宫殿图、战争图及宴会图等各式各样的图中。从这些图里可以知道亚述人十分热衷于人造山丘、台地，他们或将宫殿建在大山岗上，或将礼拜堂、神庙等设在猎苑内的小丘上。一般来说，建筑物都有露天的成排小柱廊，近处有河水流淌，山上松柏成行，山顶还建有小祭坛。



尼尼微遗址的平面图（贝尔）

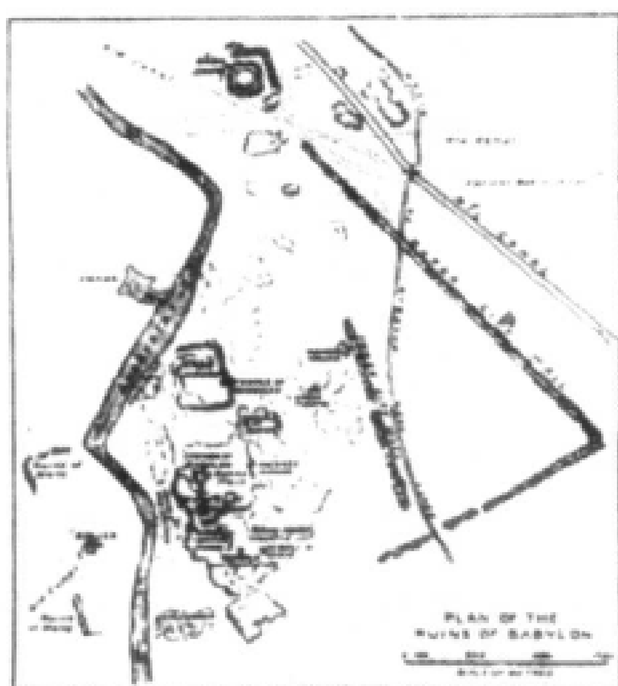
萨尔贡二世之子赛纳克里布曾在尼尼微市的山岗上建造过规模宏伟的宫殿。从遗址来看，宫殿四周高墙环绕，在高约五十英尺、全长达八英里的围墙之内，有宽阔的猎苑。猎苑中种着产于迦勒底的香木、葡萄、棕榈、丝柏等；底格里斯河的支流科斯尔河穿城而过，苑内的贮水池中蓄满了引来的河水，供给猎苑。在坦露的岩石上，国王建造了祭祀亚述历代守护神亚述尔的神庙。从发掘的遗址可知，神庙四周造有神苑。该遗址面积为一万六千平方米。在建筑物的前面，沟渠绕墙，并排流淌着一些小水沟。此外，在岩石地上还



亚述赛纳克里布的大宴会场（戈塞因）

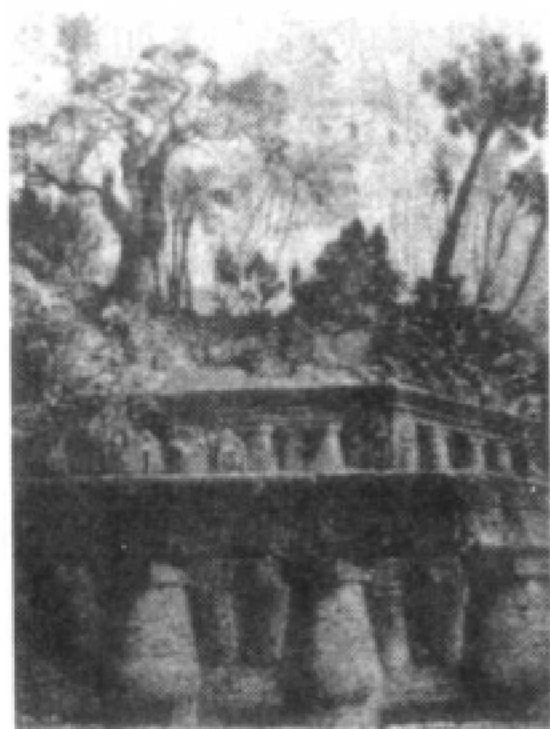
能看到许多圆形古穴址，它们深入地下一米五，周围树木成行。在如此幽深的神苑的环抱之中，亚述尔神庙昂然挺立。神苑内对称地种着成排的树木，这与埃及庭园的植树法非常相似。

在美索不达米亚地区，除上述猎苑外，我们所知道的还有从巴比伦的“悬空园”（Hanging Garden）演变而来的庭园。“悬空园”直译为“悬挂园”，或依其景观译为“架空园”或“空中园”，它依附在“巴比伦城墙”之上，后者是古代世界屈指可数的七大奇观之一。关于“悬空园”名称的来历，班克斯在《古代世界的七大奇观》（The Seven Wonders of the Ancient World）一书中写道：“‘悬空园’



巴比伦遗址的平面图（班克斯）

之称源出于希腊作家们的幻想，在尼布甲雷撒的许多建筑碑文上完全不见这个称谓。或许是城墙露台上的树木、藤蔓垂挂在城墙上，令希腊旅行家们触景生情，欣然将此命名为‘悬空园’的吧。”尽管对这种庭园的存在尚存疑问，但造园史家根据各种文献的记载，都一致承认了这种庭园的真实性。现在，特尔·阿姆兰·伊万·阿里（Tel Amranibh－Ali）即“阿里酋长之丘”就被视为“悬空园”的遗构。古代的巴比伦城由内外两重城墙环绕着，这个山丘就在内城墙以内。关于这个庭园的筑造者众说纷纭，大体上可分为以下三种说法。



悬空园的想像图（曼金）

①塞米拉米斯（即莎媄拉米特）王妃说　此说源于马斯伯乐所著的《东方人民古代史》（Geschichte der alten orientalischen Volker）一书，他认为该园乃亚述王宾·尼阿里之妃塞米拉米斯（亦名莎媄拉米特）所造。

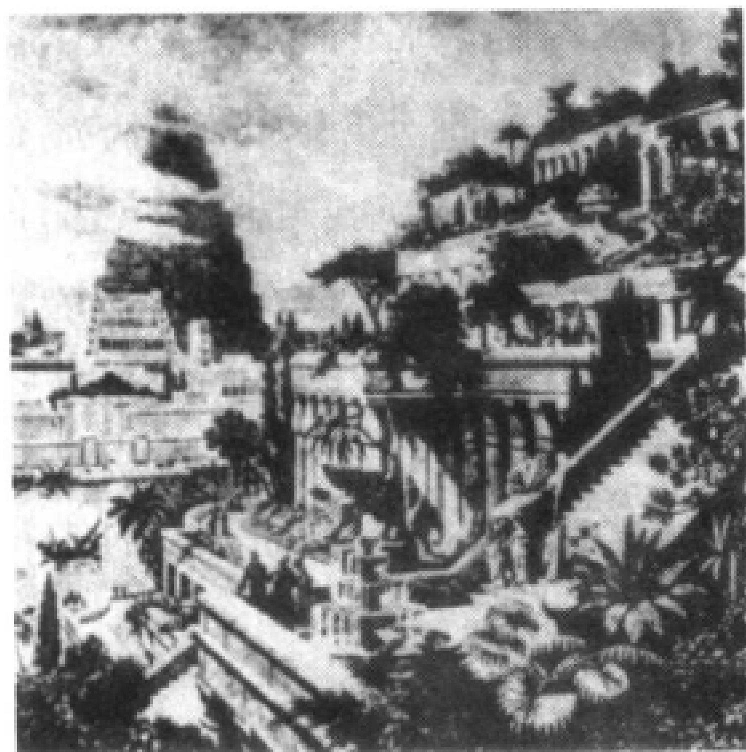
②某亚述王说　希腊历史家狄奥多罗斯·希库尔斯否定了塞米拉米斯王妃之说，他力主是某亚述王建造了该园，以慰一来自波斯而思念故土家园的宫女。

③尼布甲雷撒说　此说是贝罗萨斯经过更深入的研究而得出的结论。他认为该园是新巴比伦王尼布甲雷撒为出生在米底的王妃建造的。英国专事古西亚研究的大学问家罗林生译解了刻在砖上的楔形文字，证实了这一说法的正确性。

在上述三种说法中，以尼布甲雷撒说为最正确，故而流传甚广。

这个庭园遗构今已毁坏殆尽，关于它的规模与构造，我们只能从斯特拉波、狄奥多罗斯、库尔提乌斯、小普林尼等希腊、罗马历史家们的记载中略见一斑。虽然他们都认为该园是由金字塔形的数层露台所组成，但对于其底边的长度及台丘的高度等学者们却各持己见。露台由厚墙支承，但学者们对墙的厚度、宽度及高度也众说不一。据说墙体是以沥青粘结砖块砌成。这些露台并非全都由墙体构成，它的外部是拱廊，内部则有大小不等的许多房屋、洞室、浴室等等。但是，我们却不知道究竟是整座露台都采用这种结构还是仅从一层到二、三层才是如此。露台四周的平地上堆土成丘，种着大大小小的各类树木，这些土丘层层叠叠，整体外观宛若森林覆盖的小山耸立在巴比伦平原的中央，如高悬于天空之中一样。其次，关于庭园的灌溉方式也众说纷纭。估计是先用水泵将幼发拉底河水抽上露台，然后经由水管、沟渠等来浇灌全园的。

A·内哈尔德与N·西休瓦合著的《古代世界的七大奇迹》中记载：“据希罗多德说，巴比伦庭园中的土台和栽植在其



悬空园的想像图（贝拉尔）

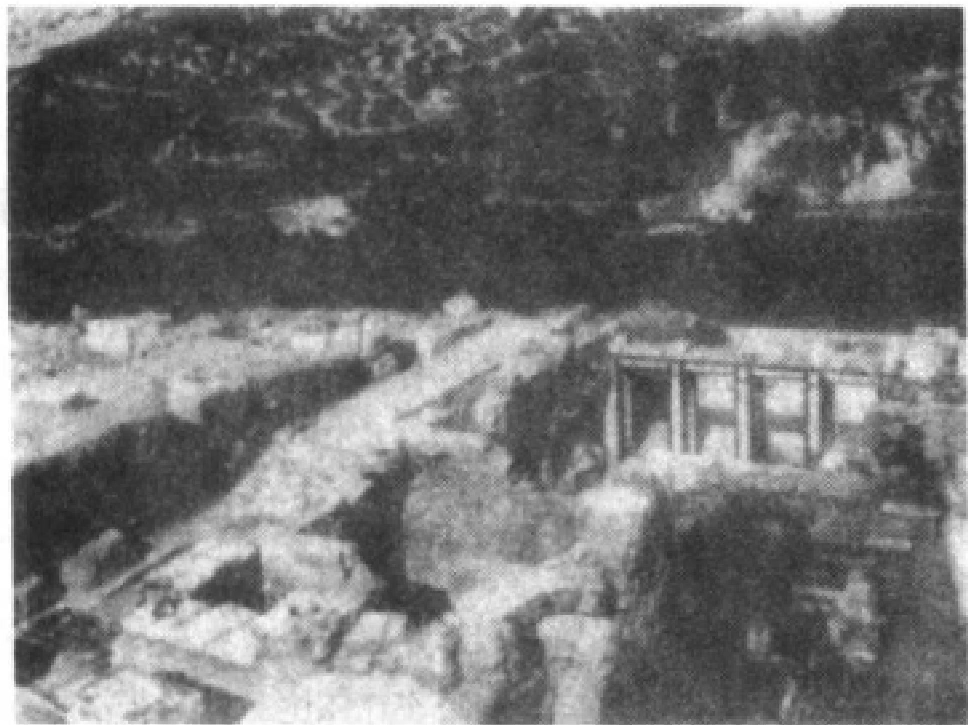
上的树木总高度达二百科罗纳（1 科罗纳大约等于 25 厘米），与巴比伦城墙的高度相同，这样，巴比伦人运用他们所掌握的精深的数学知识，使这个十分棘手的问题迎刃而解。悬空园——这个令古人惊叹不已，至今仍为古代世界七大奇迹之一——就这样从人们传说的设想完全变成了现实。对今天来说，下令建造悬空园者究竟是尼布甲雷撒还是塞米拉米斯已无关紧要，重要的是，这种悬空园是由古代巴比伦的无名百姓们建造的。实际上，烧砖、垒石、砌拱、植树，完成所谓悬空园的确实是那些名不见经传的庶民百姓们。”《古代世界的七大奇迹》实乃一篇令人回味无穷的文章。

虽然古代并无准确描绘悬空园景观的绘画资料，但若论后世与悬空园相似的庭园，当推波斯设拉子的塔库特庭园、意大利伊索拉贝尔拉别墅的庭园吧。

【古希腊的庭园】

爱琴海文化是希腊文化的前身，它由诞生在克里特时期和迈锡尼时期的两种文化所组成。这两种文化因地理条件和社会状况的不同而具有不同的性质，其区别在建筑方面的表现也是显而易见的。从遗址来看，克里特的宫殿采用住宅式的开敞形态，体现了其时代生活的安定和平；而迈西尼的宫殿则为城堡式，壁垒森严，各房间向中庭敞开，前门直达中庭，完全是封闭式构造。克里特受惠于地理及时代的环境，其餐具的装饰、花瓶的形状、室内的壁画等都表现出克里特人对植物的酷爱，可想而知，克里特的造园文化也是相当先进的。例如，在有关迷宫的传说中，著名的克诺索斯的米诺斯王的宫殿就建在冬能避寒风袭人、夏能迎凉风送爽的斜坡上，不难想像，宫殿中从国王的寝宫到嫔妃的后宫、及文武百官的休息室等都建造得尽善尽美，附属于它们的庭园也与这些建筑物相得益彰。与此相反，在战火连绵的迈锡尼，平民百姓的庭园还处于极不成熟的阶段，仅是中央放置火炉、称为起居室的大厅而已，既可将它们看作与后来罗马时代的柱廊中庭相当的小规模中庭，也可视为承袭前者衣钵的中庭（atrium）的前身。然而，即便在那样的时代，王宫的庭园也许仍然建造得十分壮观，这从荷马（公元前十世纪左右）的英雄史诗《奥德赛》（Odysseia）中所描述的阿尔喀诺俄斯王宫殿的庭园就可见一斑。尽管对这个庭园的描绘是出自诗人丰富的幻想，是用语言表达古代民族感情的产物，但它仍不失为当时庭园的真实写照。这个大庭园树篱环绕，其中的果树园内种满了四季开花结果的梨、石榴、苹果、无花果、橄榄、葡萄等等果树。规则齐整的花园位于庭园的尽端，园中有两个喷泉，一个喷泉涌出的水流入四周的庭园；从另一个喷泉喷出的水则通过前庭入口的下方流向大宫殿旁，供城里的人们饮用。诗中还例举了月桂树、桃金娘、牡荆等等装饰树木，但是，却无花卉方面的任何记载。实际上，当时的房屋及服饰上几乎都不用花卉，由此可知，在那个时代大概尚未顾及花卉的栽培，花

园仅只是蔬菜园而已。所以，虽然这个宫苑中也有喷泉之类装饰物，但庭园本身依旧是以种植果树和蔬菜为主、生产色彩颇浓的实用园。



克诺索斯宫殿遗址（戈塞因）

在公元前五世纪爆发的波希战争中，希腊因大获全胜而国势日强，从此步入希腊的鼎盛时代。在这个歌舞升平的太平盛世里，建造庭园的人日益增多，自此以后栽培花卉之风盛极一时，从昔日的实用性庭园向装饰性庭园的转化也初见端倪。不过，当时花卉的品种极少，仅有蔷薇、紫花地丁、荷兰芹、罂粟、百合、番红花、风信子等等，人们尤爱种植芳香类植物。在那时的普通住宅中，都有象迈西尼时代那样的起居室式大厅，中庭面向远离街道的居室，在其一侧并排着柱廊。稍后，起居室被横置一侧，成了宽敞的大厅，中庭则成了所谓的列柱中庭（peristy lium），是住宅的中心所在。这种列柱中庭大部分开始铺砌了地面，因为没有栽花种草，所以代之以赤陶（terracotta）雕像、盆栽及大理石的喷泉等。随着城市生活水平的提高，人们在这些中庭内种上了各种各样的植物，最后终于造成了能与其后罗马时代相匹敌的豪华的列柱中庭。当时在希腊除了这种中庭式庭园外，还创造了一种称为阿多尼斯园（Adonis Garden）的屋顶庭园。这种屋顶庭园起源于祭祀阿多尼斯的风俗。在祭祀阿多尼斯之日，为凭吊阿多尼斯在天之灵，雅典妇女们模仿流行于叙利亚的仪式，在屋顶建起阿多尼斯像，并在像的四周并排放置土罐，其中播种茴香、莴苣、小麦、大麦及其它发芽快速的植物种子。起初仅仅在阿多尼斯祭祀的短期内用盆栽来装饰屋顶，以后则盛行于一年四季了。

以上是私家造园的概况，在民主思想活跃的希腊，公共造园也蓬勃发展，其中首屈一指的是圣林。圣林是早在埃及就已流行的一种依附于神庙的树林，即在神庙四周植树造林形成的神苑，旨在使神庙具有神圣与神秘之感，同时，它还表现了古希腊人对树木的敬畏观念，与神庙中举行的祭祀活动相比，圣林更受重视，后来甚至被当作宗教礼拜的主要对象。圣林所用的树木与庭园不同，多用绿荫树而不用果树，主要树种有棕榈树、槲树、悬铃木。在荷马史诗中也描写过谢丽亚的圣林、山林水泽仙女的圣林及卡吕普索的圣林等等。但荷马时代的圣林只是作为墙壁围在祭坛的四周，以后才逐渐带有神苑的景观。在著名的阿波罗神庙周围有长达六十

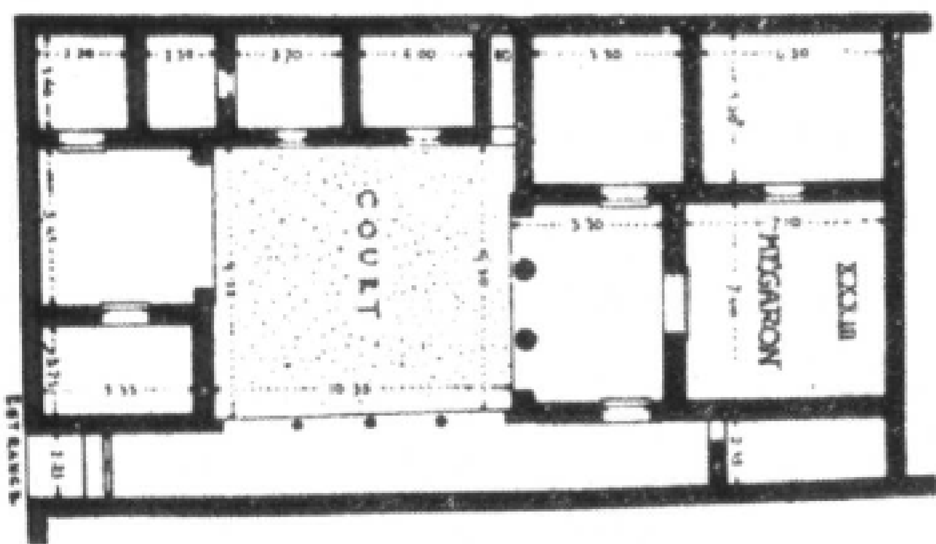


阿尔喀诺俄斯庭园的想像图（曼金）

米到一百米的空地，人们认为这就是圣林的遗迹。最初在圣林里是不种果树的，后来才以果树来装饰神庙。在奥林匹亚附近、环抱着宙斯神庙的圣林中，除有许多

祭神殿外，还在一些地方并排放置了不少雕像、瓮等，故称之为“铜像与大理石雕像之林”。在这个宙斯神庙中，每隔四年便举行一次祭祀，届时还照惯例进行各类体育比赛，比赛的三次优胜者还能赢得将自己的半身或全身塑像装饰在圣林中的殊荣。梯尔什按遗址作出了奥林匹亚祭祀场的复原图，图中所示的比赛场与大神庙相毗连，四周环绕着圣林。为举行奥林匹克运动会，希腊各地都建起了这种运动场。

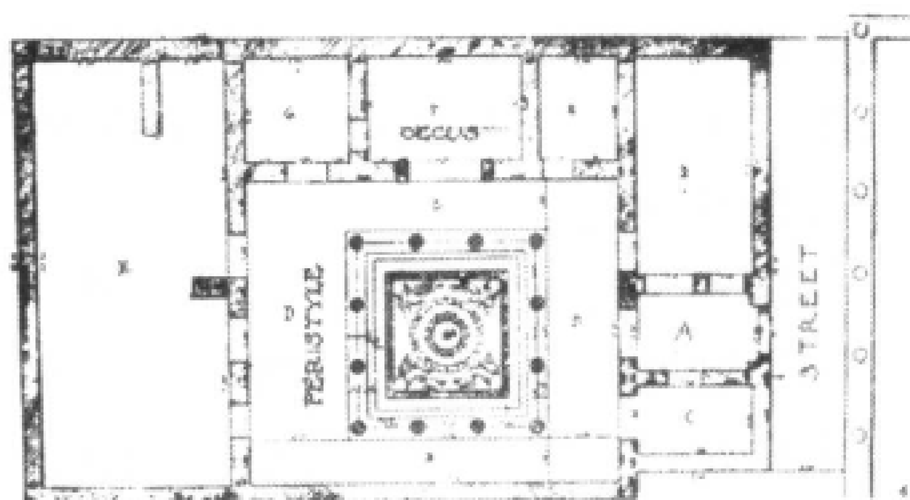
随着群众性体育竞赛热潮的高涨，希腊青年们需要有场地来进行体育锻炼，为满足这种需要而建造的就是体育场（gymnasium）。最早的体育场只是用以进行体



带起居室的住宅平面图（吉姆波尔）

育训练的一片空地，其中连一棵树也没有，后来一个叫西蒙的人在体育场内种上了洋梧桐树来遮荫，从此，人们便来这里散步、集会，直至发展成公园或公共庭园（public garden）。与圣林一样，体育场原来也与祭祀英雄的神庙有关。雅典近郊塞拉米科斯著名的阿卡德弥体育场虽为柏拉图所创，但它却是从举行比赛以祭祀英雄阿卡德摩斯的圣地变化而来的，体育场也因此而得名。场内有洋梧桐林荫树以及夹在灌木之间、名为“哲学家之路”的小径，殿堂、祭坛、柱廊、凉亭、凳子等遍布场内各处，还有用大理石嵌边的长椭圆形跑道。

在雅典、斯巴达、科林思诸城市内外都大建体育场，许多位于城郊的体育场不



带列柱中庭的住宅平面图（吉姆波尔）

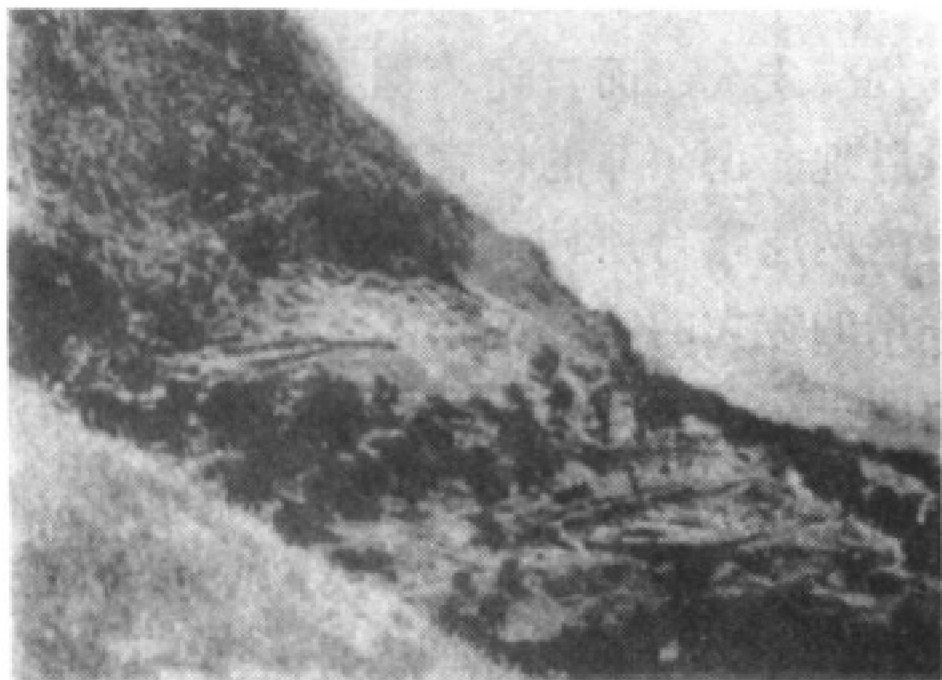
仅规模宏大，而且还占据了水源丰富的风景胜地。德尔菲的体育场由筑在陡峭山腰上的两层露台所构成。上层露台上有供训练用的宽大的露天广场，下层露台于公元前四世纪时向西扩展，增设了巨大的圆形游泳场。其它的古代体育场几乎都尚未发掘，但唯一留传后世、在我们眼前再现这种壮丽全景的是佩尔加蒙的体育场。它是古希腊最大的体育场，与小规模的德尔菲体育场形成了鲜明的对照。这个体育场由三层大露台组成，各露台间的高差为十二米到十四米。整座体育场被包围在高墙之中，墙的下方可能是摆满偶像的壁龛，墙顶有大柱廊等等。三层露台上都有建筑物，显然是有体育场的所在。第二层露台似为美丽的庭园区，在最上层露台上有柱廊中庭。这座体育场是完整无缺的，它的四周建有起居室和卧室，中庭或许还施以优雅的造园装饰。然而奇怪的是，联系各层露台的台阶尚未被看作重要的部分，只将它们分别处理成通达上层露台的隐蔽而



阿多尼斯园（戈塞因）

弯弯曲曲的阶梯路。这个体育场内的所有地方都设了偶像，使人联想到它的周围可能有大规模的森林。

体育场迅速发展，并带上了公园的性质，由于这里人声鼎沸、喧闹非常，所以哲学家们始觉不满，渴望拥有各自的私家庭园。上述的柏拉图将他的学园移至自己

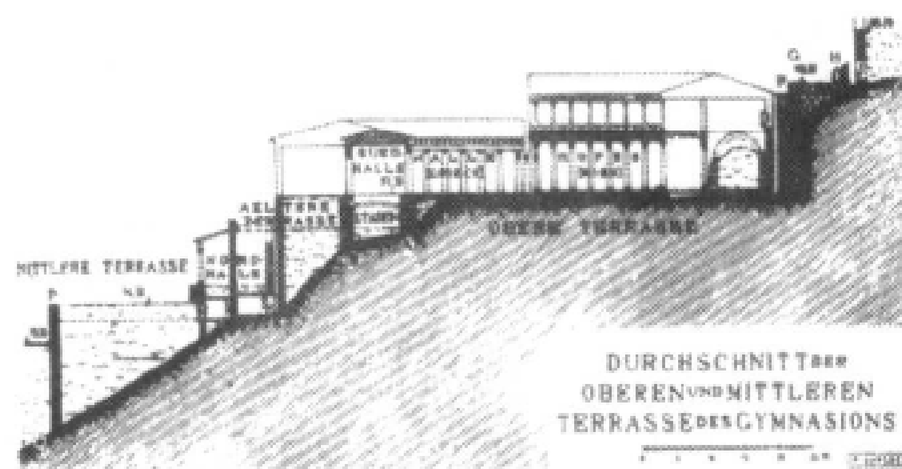


奥林匹亚祭祀场的复原图（杰盖尔）

的私人庭园中，其他如伊壁鸠鲁、提奥弗拉斯特也步其后尘。关于伊壁鸠鲁的庭园，大普林尼说道：“享乐主义者伊壁鸠鲁是第一个在雅典城筑造庭园的人。在他之前的那些时代，尚无在城市中拥有田园者。”从此看来，可知伊壁鸠鲁的庭园规模是相当大的。提奥弗拉斯特的庭园因位于雅典伊利兹斯河畔的利西乌姆附近，所以也称为“利西乌姆园”。遵其遗嘱，该园被赠给了他的学校，以供友人们“举行聚会，畅谈哲理”。庭园中有来库古种的树木，提奥弗拉斯特及德米特里建造的博



德尔菲的体育场（戈塞因）

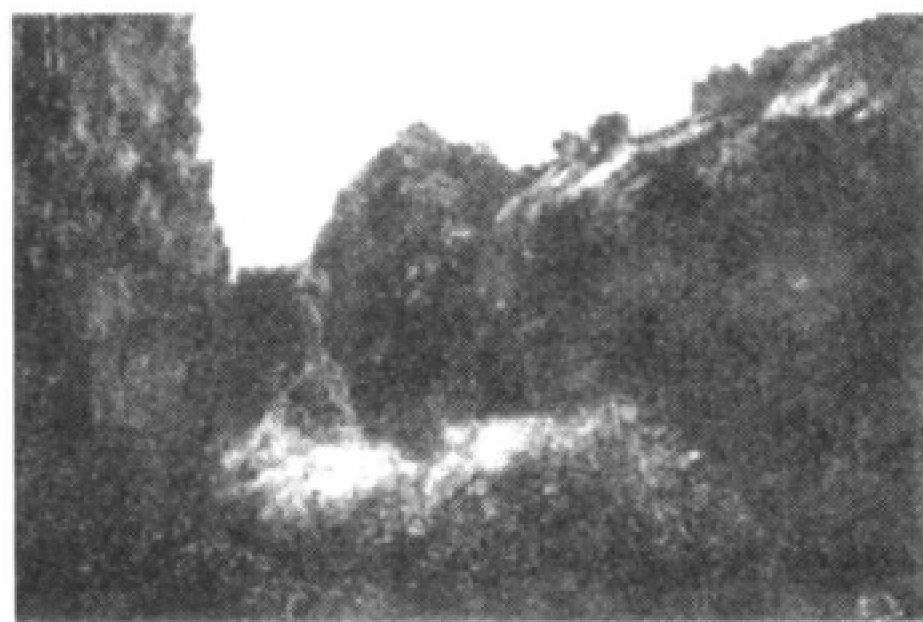


佩尔加蒙的体育场（戈塞因）

物馆，缪斯的神庙，亚里士多德的塑像等等。

【古罗马的庭园】

成为古代世界一大帝国的罗马，最初只是拉丁人在第伯河畔的岗地上建立起来的一个小城市国家而已。后来，传说中的七位国王陆续登基，他们在贵族政治的基础上致力于罗马市的发展。但七王中的最后一位国王苏佩巴斯专横暴虐，引起当时的贵族与平民这两大阶级的强烈不满而遭驱逐。关于这七王时代的造园情况我们知之甚少，仅知苏佩巴斯国王的庭园是罗马

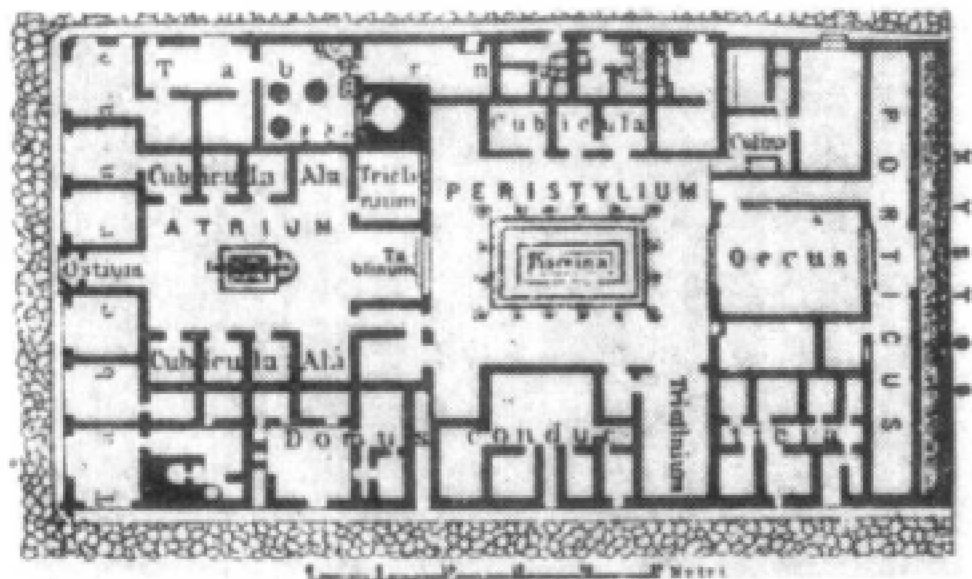


西塞罗在多斯库鲁姆的别墅遗址（托卡曼）

最古老的庭园。据罗马历史学家李维说，这个庭园毗连着王宫，园内的花坛上开满了百合、蔷薇、罂粟等花卉，仅此而已。

罗马在共和时代征服希腊之后，由于有机会接触希腊文化，因而在各个方面希腊化倾向都大大增强了，尤其是在富裕阶级中间，竞相效法希腊、东方各国豪华奢侈的生活方式，使昔日的质朴之风消失殆

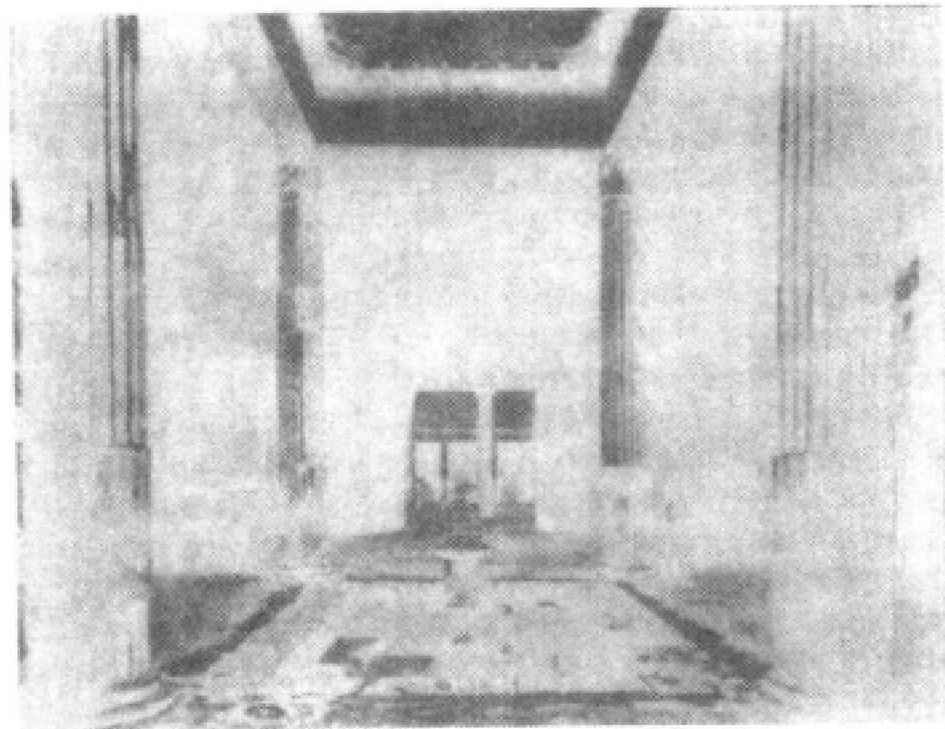
尽。别墅建设也在此时大兴土木，与此相应，别墅庭园的发展也突飞猛进。其中卢



庞培的住宅内部（佩德加）

库鲁斯将军被推为贵族别墅庭园的创始人，他的庭园为不少人所模仿。该庭园位于那不勒斯湾巴耶附近的米塞努姆海峡，建造之时开山削岩，耗资巨额，相传其壮观美景足以与东方王侯们的庭园媲美。活跃于共和制末期的政治家马略、庞培、凯撒等人的别墅也都并排在巴耶的坡地上。距罗马约 20 英里、交通方便的蒂沃利也是风景迷人的别墅区，在这一带，从文艺保护人麦克纳斯、诗人卡图鲁斯、贺拉斯、西塞罗等人的别墅开始，到庞培、克拉苏、布鲁图、卢库鲁斯等权贵的别墅比比皆是。从帝政时代起，在靠近罗马的其它地方，如萨瓦英的斜坡地带、阿尔巴诺山地、拉乌冷提努姆、苏比亚科、安托姆海岸及布莱尼斯特、圣姆塞拉等等也被用作别墅区域。

著名演说家西塞罗指出了当时别墅造园的一个方向，并对其发展做出过贡献。他对位于故乡阿尔皮努斯的、父亲留下的别墅一往情深，引以为豪，后来便在罗马各地征求地皮，建造别墅。他通过这样的实例，促进了别墅热的高涨，同时，他还在谈话录中描写了自己及朋友的别墅庭园，使其景观历历在目。西塞罗研究希腊哲学，是个吸收了它的思想与学说的启蒙的折衷主义者，因而在造园方面也表现出明显的希腊化倾向，他的别墅的结构恰似希腊的体育场。例如，他照搬了柏拉图的体育场的名称，将自己在普特沃利的别墅命名为“阿卡德弥”。此外，在多斯库鲁姆的别墅中，也有一部分称为“利西乌姆”。这些庭园是名副其实地模仿希腊体育场的产物，也可以说在形式上，它们将与希腊体育场的交流原封不动地移到了罗马的别墅庭园中，当然，尽管如此，仍如西塞罗本人所说，罗马的别墅庭园中绝无进行体育比赛的设备。正如罗马建筑师维特鲁威所指出的那样，在希腊盛行的大造体育场之风在罗马并不时兴，因为在希腊末期哲学家中间，将公共体育场变为私人庭园的已大有人在，步其后尘的西塞罗及其他罗马哲学家们也都以他们的庭园作为设计的蓝本。不难设想，庭园中的图书馆、博物馆、了望台等各类建筑都被水池、喷泉及瀑布所环绕。此后科鲁麦拉的著作将当时别墅庭园的概况记载留传下来。他于公元前四十年左右，以《De Re Rustica》为题写了一部十二卷的著作，这部著作的第三卷详细记叙了他在卡西努姆的别墅的情况。他的描述使人想到庭园中流淌着清澈的河水，河中有小岛屹立，河岸边还有洒满阳光的园路，……一派充满自然风趣的庭园景观。该著作还列举了书



诺兹·达尔庚托府邸的天井（尼科尔斯）

斋、家禽所、柱廊、圆堂等建筑物，另外，还设有鱼池、散步小道、格子工艺等

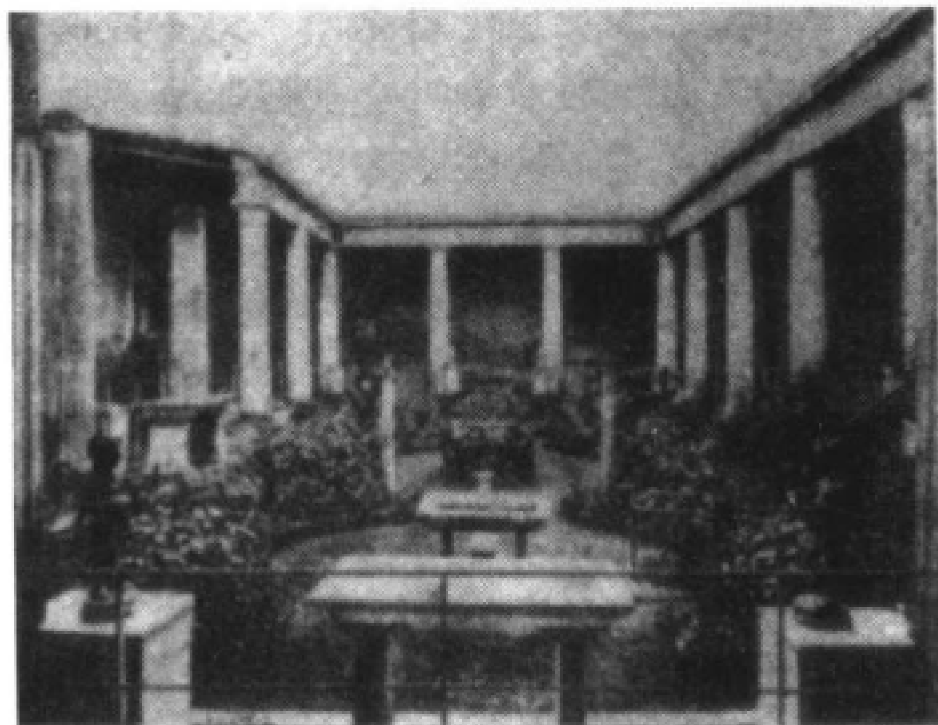
设施。

当时城市平民的住宅庭园。通过庞培遗址，我们至今仍能确切了解这类住宅庭园的实例。庞培城于公元前六世纪左右由沃斯康人奠基，公元前425年被萨漠尼姆人征服，后在公元前290年由罗马人统一。此后在公元63年遭地震严重破坏，当其尚未恢复建成，又于公元79年因维苏威火山的剧烈爆发，致使整座城市都完全埋没在火山灰之下。从1748年开始，考古学家将埋在建筑物下的美术品发掘出来，并收藏在各地的美术馆中，以后又进行了有组织的发掘，基本上了解了这座城市的概貌。斯帕诺教授在遗址中设计了喷泉、雕塑及花坛，成功地如实再现了当时的庭园。庞培城原是一座由埃特尔利亚工程师设计的长方形城市，它由公共建筑街、商店街、住宅街三大街区所组成。现在为便于发掘而分为六个区域。被萨尔诺河附近的河床分开的石灰石早期住宅是纯意大利式，各矩形房间向称为“天井”的长方形大厅敞开。天井屋顶中央有采光天窗，为了存放从天窗落下的雨水，在天窗正下方设了长方形的浅浴池（impluvium）。有的天井用四根柱子支起四角，但多数不用柱。石地面上仅放置盆栽作装饰。属于这种类型的府邸有奇鲁尔哥府邸、萨鲁斯



庞培住宅内的庭园壁画（戈塞因）

提欧府邸、弗奥诺府邸等。庞培城内的凝灰岩住宅的建造晚于石灰石住宅，明显表现出希腊、埃及的影响，它们多为富裕市民所有。在这类住宅中有列柱中庭，这是



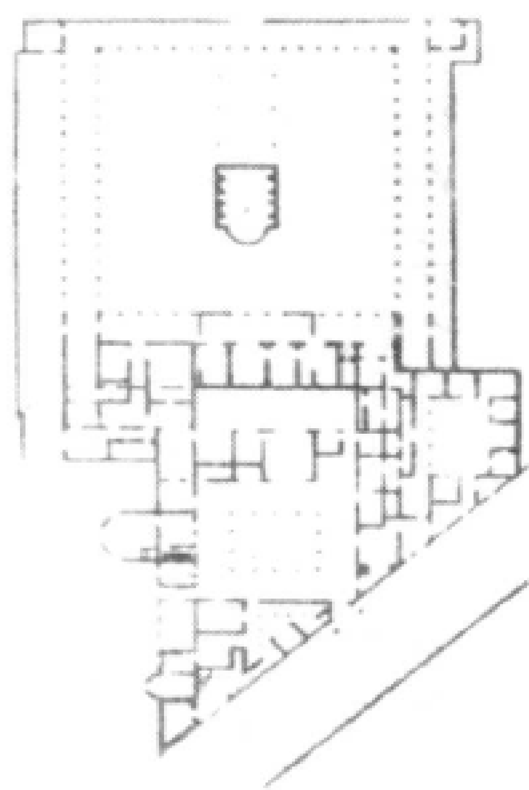
维提府邸的列柱中庭（尼科尔斯）

一种希腊式的矩形中庭，它与源于塔斯康族简陋的天井相连。列柱中庭被包围在四周连着一排小房间的柱廊之中，比天井的面积大，由于是地面未加铺砌的露天中庭，所以规则地装饰着美丽的花卉、雕塑、喷水、祭坛等等。柱廊的地面用石铺砌成图案，其中安放了桌、椅、三脚台，但这些家具往往做得比较小，以使列柱中庭显得更大些。点缀着喷泉、绿廊、花格墙及小岛等的庭园画描绘在柱廊的墙面上，其所采用的透视画技法使这个狭小的区域显得比实际尺度更宽敞。外侧的天井用以接待宾客，里侧的列柱中庭则为家庭成员所使用，同时也是与挚友交谈及孩子们游玩的地方。一旦组成大家庭，在这个列柱中庭之后可能还设有第二个更大的列柱中庭。这个中庭围着围墙，有埃及式的鱼池、沟渠、园亭、进餐用的躺椅等设备。庭园中还有五点形栽植、花卉灌木丛及其它果树园、菜园。但因不是专门发掘庭园，故对其形状仍不甚清楚。这种带列柱中庭的住宅有埃皮蒂奥·鲁佛府邸、庞萨府邸、罗利欧·提布鲁提诺府邸等。

带有这种列柱中庭的住宅遍布庞培城内，其中最美丽的庭园多分布在第六区域内，有安可拉府邸、冯塔那·格兰德府

邸、冯塔那·皮科拉府邸、卡斯托里及颇鲁士府邸、麦勒阿格罗府邸、阿波罗府邸、拉帕灵托府邸、维提府邸、阿摩里尼·多拉提府邸、诺兹·达尔庚托府邸等。其中维提府邸属庞培末期的建筑，现在府邸内栽培了植物，使它几乎完全恢复了原状。这是古罗马住宅庭园的一个范例，它的列柱中庭环抱在由十八根彩色柱顶的白色圆柱组成的柱廊之中，中庭长十八米，宽十米（面积约五十坪）。沿四周的列柱安放着十二尊喷水雕像，其旁又设了八个接水的方水盘，还有大理石的桌、盆及赫耳墨斯的雕像柱。在当时流行的波纹边黄杨花坛中，种着常春藤、灌木及花卉。

与城内相比，庞培城外有充分的余地来建造更大的府邸。位于城近郊的别墅佳作是迪欧麦德。概观一下这座别墅，从街道拾级而上，一走进宅内迎面就是列柱中庭，中庭的一隅正好朝街。中庭四周密排着许多房间，恰恰构成一个以街道为底边的等腰三角形。列柱中庭是个中央有水池的小庭园。与三角形一边相接并与街道处于同一平面上的还有尚未发掘的庭园，这里可能有为卧室遮荫并造成静谧气氛的树

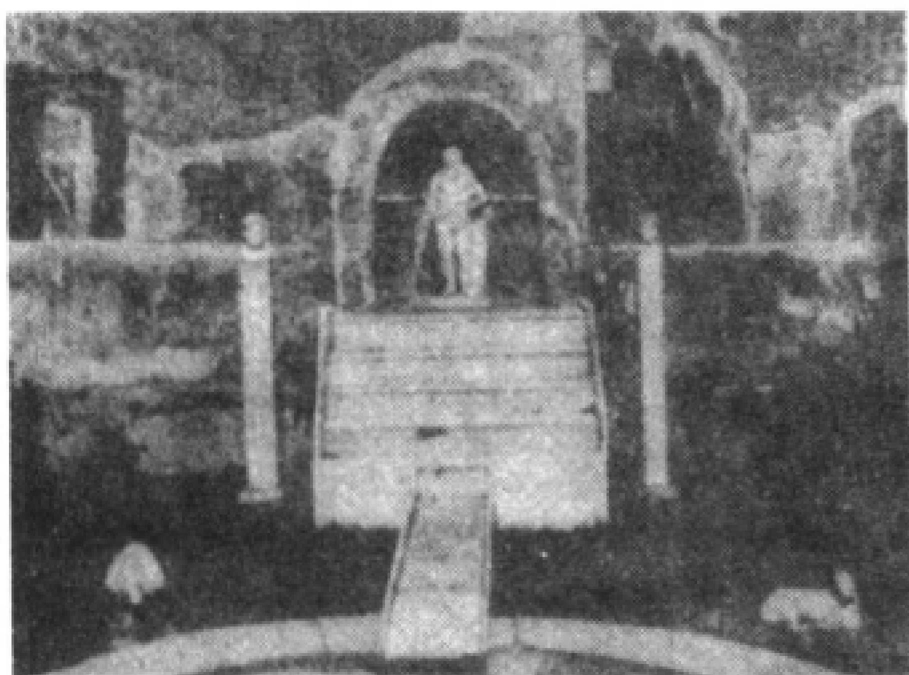


迪欧麦德别墅的平面图（戈塞因）

木园。在三角形的另一边，地面迅速下降，此处可能住着奴隶。沿台阶而下，有柱廊围成的中庭。从比前面低得多的露台顶部出来，就是这个柱廊的屋顶。这个中庭比前一个大得多，种着树木，中央有喷水池。水池附近一段升高的地面上有一个六柱凉亭。左侧的柱廊前有宽大的平台通向未发掘的庭园。两柱廊的末端是一片空地，这里可能有供眺望的亭子或绿廊。该别墅中始终没有天井，这是因为当时天井这一做法已经过时了。

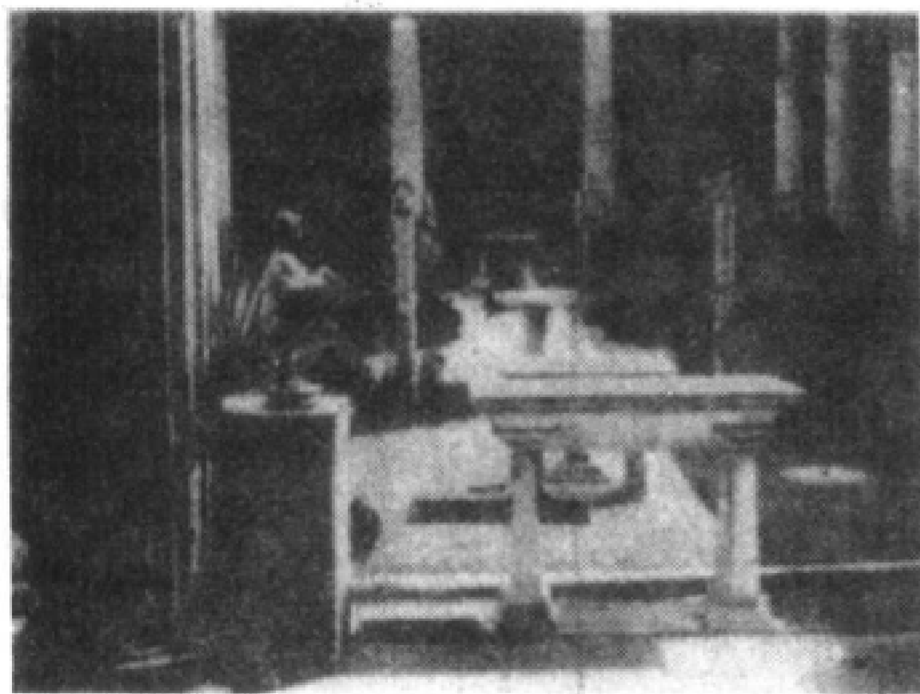
兰恰尼教授研究认为，共和时代的罗马市还没有统筹规划，建筑鳞集。直到第一代皇帝奥古斯都登基，才开始着手罗马的城市规划，将市区分为十四个区划。即建筑物密集处为第一街区；其外侧的建筑较前者略为稀疏，故很有余地来建造庭园，此为第二街区；第二街区外侧分布着更大型的住宅，是城市外缘的别墅区域，此乃第三街区。最后为第四街区，其东南远至阿尔邦丘陵，东抵蒂沃利、斯庇亚哥，沿特韦雷河畔建造了大别墅区。距城最近处的别墅中居住着许多实业家，他们每天乘车往返于城市。远郊别墅则为繁忙的政治家和富裕贵族所有，这里即是摆脱繁忙事务的休息地，也是告老还乡时的隐居所，在共和时代，第四街区中就已建起许多富豪、权贵、诗人、学者等的别墅，进入帝政时代以后，这种状况有增无减。于是，在特韦雷河畔，以奥古斯都大帝的别墅开始，接连不断地建造了卡里古拉大帝、尼禄皇帝的别墅；在帕拉丁的丘陵上建起了多米提安努斯皇帝的宫殿；在蒂沃利有黑德里埃纳斯皇帝的阿得里安那别墅；斯帕拉多还建造了戴沃克利蒂埃纳斯皇帝的皇宫。尽管这些皇帝的别墅都规模壮观，但在平民阶级中也有不亚于此的大别墅。其中最著名的是小普林尼的劳伦提努姆别墅和吐斯库姆别墅。

这些古罗马的别墅按其结构可分为田园型别墅（rustic villa）和城市型别墅

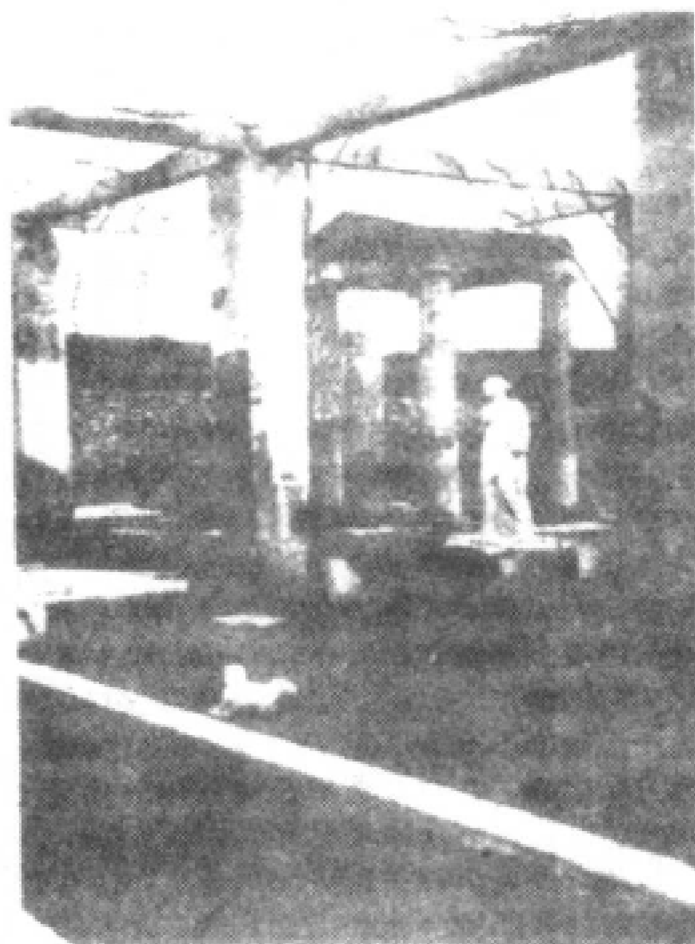

罗马庭园局部之一（特里格斯）

(urban villa)。田园型别墅中的建筑物为农舍式结构，其中设有厩舍、小仓库、奴隶小房等，还秩序井然地配置了附属于它们的、完全以实用为目的的果树园、橄榄树园、葡萄园等。与此相反，城市型别墅则将庭园与建筑物连在一起，整齐不紊地加以布置。一般来说，这种别墅都建在斜坡上，尽量利用地形，以利于露台的伸展，并采用了以水为装饰的处理手法。

关于古罗马的庭园，除了与城市内的住宅及别墅有关的私家庭园外，还必须提到公共造园。概言之，罗马不同于希腊，因其不热衷于体育竞赛，所以没有造运动场和体育场，取而代之的是在城市规划方面创造了前所未有的业绩，关于此无论在庞培城的街区构成、还是在奥古斯都大帝的罗马城市规划中均可见一斑。被视为后世广场的前身的古罗马公共集会广场（forum）也是城市规划的产物。此外还有市场，它是与广场迥然相异之物。据亚里士多德说，广场是公共集会场所及美术品陈列所，不准奴隶、工匠、工人进入其间，而市场则是交易场所，一般的人都可以自由出入。所以罗马市自共和时代以来就在各地兴造广场，并使它明显地发展成为市民进行社交和娱乐活动的场所。


罗马庭园局部之二（特里格斯）

罗马文化受希腊文化的影响颇深，前述的罗马建筑大部分都是以希腊建筑为模式的，单从它们大多直接取用希腊建筑的名称就显而易见这一点。造园也与建筑一样，庭园的局部名称多来自希腊语。不过，罗马与希腊庭园中同名异物的情况也屡见不鲜，难免导致了许多错综复杂的结果。例如，希腊语将柱廊中爬满藤蔓的绿廊称为“Xystus”，据维特鲁威的研究，同一个词却被罗马人用来指由园路、花坛所构成的露台。以下就有关的这类造园用语及罗马庭园的局部构成和材料试作一些说明。


罗马庭园局部之三（尼科尔斯）

吉施塔斯　这是一种由花坛和园路构成的露台。花坛常高于园路，这时就称其为“Pulvinus”或“Torus”。当花坛不高于园路时，则将黄杨或迷迭香种在各种形

状的花坛边缘。花坛中有时任意留出一些空地，有时栽满鲜花。看来花卉的数量和种类都很有限。“Coronamenta”（“Rorona”表示花冠之意）一词用来表示“栽培花卉”，由此可知，筑造花坛并非以观赏花卉的生长状态为目的，而是用以栽培花木，提供鲜花来制作花环和花冠，以装饰宴会席和墙壁。因此，花坛的外观多设计成几何形，装饰有造型树木、雕塑、喷泉等等。由于缺少植物，致使整个庭园充斥着建筑的特征。蔷薇园（Rosarium）和迷宫设在与这种露台相连之处，此外梅花形栽植的果树园、蔬菜园也常常成为庭园的一部分。

园路　宽阔的大园路称为“Gestatio”，狭窄的小园路叫做“Ambulatio”。大园路的宽度只能容轿子通行，铺设在花坛或以下将要讨论的运动场周围，或设在露台上。小园路则极为狭窄，设来划分花坛内的花床，其宽度只能容两人并排而行。除这些大小园路外，还有专为运动、散步而设的露天或有顶柱廊的散步路（Eaplanade），这里是冬暖夏凉之地，从劳伦提努姆别墅的记载中就能见出它的上述用途。

运动场　（Hippodromos）自希腊时代以来，就有了用以进行体育训练的场所。但在罗马，这种用途几乎消失殆尽了，运动场的形状变成了椭圆形或一端为半圆形，四周围着宽阔的跑道，沿着跑道两旁种满了悬铃木及月桂之类林荫树。运动场中部有时是交织着纵横小园路的草坪，有时对应于外侧的浓荫，造成色彩缤纷的蔷薇园及几何形的花坛。吐斯库姆别墅即为此类的上乘之作。

雕塑　罗马庭园中的雕塑增添了装饰的效果。最初雕刻只施于栏干、凳子、桌子，后来才将浅浮雕及雕像等视为庭园中最重要的因素而巧加设计。为了满足需要，这些雕刻珍品大部分从希腊带到罗马的庭园之中。罗马与希腊一样，一般都是为了崇拜神而设置雕像的，所以，卡里忒斯、潘神、西尔瓦诺斯、福罗拉、波莫那、维耳图诺斯、普里阿普斯等等神话传说中的诸神像常常被塑立起来，其中尤以生殖之神普里阿普斯最受尊崇，甚至连农夫也用树干、石块粗糙地雕成普里阿普斯像，以作为驱赶害鸟的守护神和稻草人，保护他们的农作物。

池与喷泉　以天井中的浴池、列柱中庭中的鱼池及喷泉等等令人赏心悦目的形式，来巧妙地利用水。管理水的人被称为“Aquarius”，是从别墅雇用的奴隶中挑选最有经验的人来担当此任的，建筑师和工程师也要听从他的指挥，设计、配备许多实用及装饰性的水设施。庞培城中还完好保存着各种喷泉。列柱中庭内几乎随处可见用大理石或马赛克镶嵌，深一英尺到二英尺的矩形水池。这种水池通常低于铺地，也有时砌有大理石压顶石的池岸高出铺地数英寸，此外，还设置一些与喷泉相呼应的大理石桌、雕像等。

庭园植物　自古以来，种植得最多的庭园植物是蔷薇、百合、紫花地丁。在古罗马还种植水仙属植物、银莲花、唐菖蒲、鸢尾属植物、罂粟、苋属植物、马鞭草属植物、长春花属植物、番红花等其它观赏花木，以及罗勒属植物、香马郁兰、百里香属之类的芳香型植物，此外，由于老鼠簕属植物的叶子十分美丽，所以也大受青睐；常春藤爬满墙面，又装饰着树木和柱廊。其次，庭园中还种植乔灌木类植物，而遭受雷击的乔灌木更被视为神的御物而奉若神明。如希腊那样，在与神庙相连的地方，种有神树，各地还种植罗汉松、紫杉树，但却不将它们作为崇拜对

象。此外，在罗马还盛行对乔灌木类进行修剪造形，造成称为“Opus Topi－arum（英语中“Topiary Work”一词的语源）的所谓造形树木，并将它们用作花坛的镶边、树篱、及其他装饰。虽然早在埃及时代就有了将树木修剪成圆柱形的做法，但罗马的树木修剪法究竟来自何处却不得而知。大普林尼认为，这种树木造形法是由卡尔维纳开始向本国人传授的，此人是凯撒大帝的朋友，又是奥古斯都大帝的宠臣。对灌木进行修剪造形是奴隶尤其是酋长要从事的第一件工作，干这件事的人就被称为“Topiarii”，故“Opus Topiarum”这个词可能即源于此。另外，西塞罗虽然也以“Topiarius”这个词来指管理庭园的人，但因园艺师的技术就是修剪树木，所以意指园艺师工作的“Opus Topiarius”自然而然就成为具有造形树木意义的词语了。加图、瓦罗、科鲁麦拉等人所在的共和时期，造形树木尚不太引人注目，但到王政时代，由于崇尚别墅生活，因而促成这种技艺的蓬勃发展，从树篱及其它纯几何形状的造形树木，到修剪出所有者、设计者名字的文字、人及动物的形状，进而表现狩猎、船队等复杂情景的造形植物，应有尽有。适于用来修剪造形的树种有黄杨、罗汉松、杜松、迷迭香等常青类树木。

庭园建筑　庭园内的建筑设施的种类很多，不可能在此一一列出，下面只列举其中几种，如柱廊、绿廊、园亭、娱乐场、凉亭、寺庙殿堂、剧场、浴场、动物房、温室等等。因为在建筑物附近种植植物常常受到某种限制，所以看起来这些建筑物就在庭园的整体和局部中占据了主要的位置。

园亭（Casino）　这是一种规模较大的园亭，为游戏、宴会、休息等用途而设，它由二至三个房屋组成。正象别墅是造来躲避都会的纷杂那样，园亭也是远离别墅内的喧嚣的地方。小普林尼自己建造了劳伦提斯努姆别墅，并在他最喜爱的园亭内设了两间起居室和一间卧室。卧室是双层墙，用暖气设备采暖，所以完全阻隔了奴隶言行的声音，波涛之声及阳光、闪电等，造成了一种安闲静谧的境界。

小卧室（Cubiculum）　此为类似于凉亭的小园亭，最初是为休息而造的，通常在墙壁的凹处设置床，与此同义的英语“cubby－hole”一词即源出于此。据小普林尼记载，在他的吐斯库姆别墅的第三部分中就有用作小卧室的大理石凉亭。

餐室（Triclinium）　餐室有各种类型，通常是完全开敞无墙的，在走廊上设有缠绕着常春藤的绿廊，树荫下还配有餐桌、凳子。这种就餐用的小园亭在庞培有不少例子。与此同属园亭但类型不同的则有壁龛（Alcove）。在前述的吐斯库姆别墅中与小卧室相连的四柱白色大理石房屋即属此类。

龛座（Exedra）　龛座是一种设有普通半圆形凳子的房屋，既有盖顶的，也有露天的，是交谈的专用场所。

温室　嵌着玻璃或透明石材的温室既可在冬季保护那些不耐寒的植物，同时还可以不拘时令地改变植物的成熟时间，此外，从外国引进的植物也在温室内繁殖、驯化。

动物园（Vivarium）　田园型别墅中有许多饲养鸟兽、鱼类、甚至昆虫的地方。鸟兽大多任其在树林中自由徘徊，但有时也要设一些专门的饲养所，如用麻制或枝条编制成网的养鸟房、土造的养蜂所等等。瓦罗在其别墅中建的养禽所颇有建筑特征。

庭园剧场　露天剧场早在希腊时代业

已开始建造，成为希腊剧场的一种形式。罗马人大体上沿袭了希腊的剧场样式，并进一步加以形形色色的改革，创造出罗马剧场的另一形式。将露天剧场引入庭园，造成所谓的庭园剧场，这是否始于希腊时代无人知道，但在罗马首开先河的是阿得利安那别墅，在麦克纳斯的别墅中也有这种庭园剧场，这是众所周知的。庭园剧场一般不同于露天剧场，它规模较小，所以给观众以亲切感和独占感。

屋顶花园（Solaria） 在王政时代初期，都市渐为庭园所蚕食，平民们密集在狭小的天地里，他们不得不忍受这种拥挤不堪的居住条件。而爱好花卉的人们只好将栽着鲜花的花盆摆放在屋顶上，不久之后，便由此发展成为一种美丽的屋顶花园。他们在耐水性好的厚板、板石、马赛克上填满厚土，将花草种于其中，并装饰一些铅造或石造的花瓶。有时还将树木种在较大的箱内。这样，屋顶就变成了一片树林，罗马人将此称为“sylvae in tectis”。屋顶花园还常取绿廊的形式，这就是后世屋顶拱廊的肇端。

果园和菜园 古罗马的造园在初期与希腊相同，都是以栽种果树为中心的。最初在园内栽培橄榄、葡萄、苹果、梨、无花果、核桃等等，后来又从其他国家移植了我们现在所知的几乎所有的果树。其中的葡萄树在罗马帝国的发展时期是最重要的果树。罗马人饮酒成风，尤其嗜好葡萄酒，所以葡萄益发成为他们生活中不可或缺的东西，在大部分别墅庭园中都能看到葡萄园。此外，管理葡萄园的人叫做“Vinitorii”，而掌管橄榄园的人则被称为“Olitorii”。以后又将菜园与果园一起建造在别墅庭园中，这不仅为了实用，而且在设计上对它们的装饰效果也颇费了一番匠心。

【中世纪庭园】

修道院庭园 中世纪即从罗马帝国灭亡的五世纪到文艺复兴开始的十四世纪这一区间，历时大约一千年，这段时期又因古代文化的光辉泯灭殆尽，故又称为黑暗时代。在这个动荡不定的时代，人们自然而然地到宗教中寻求慰籍，因此，基督教势大力强，渗透到人们生活的所有方面，使其蒙上了基督教的色彩。

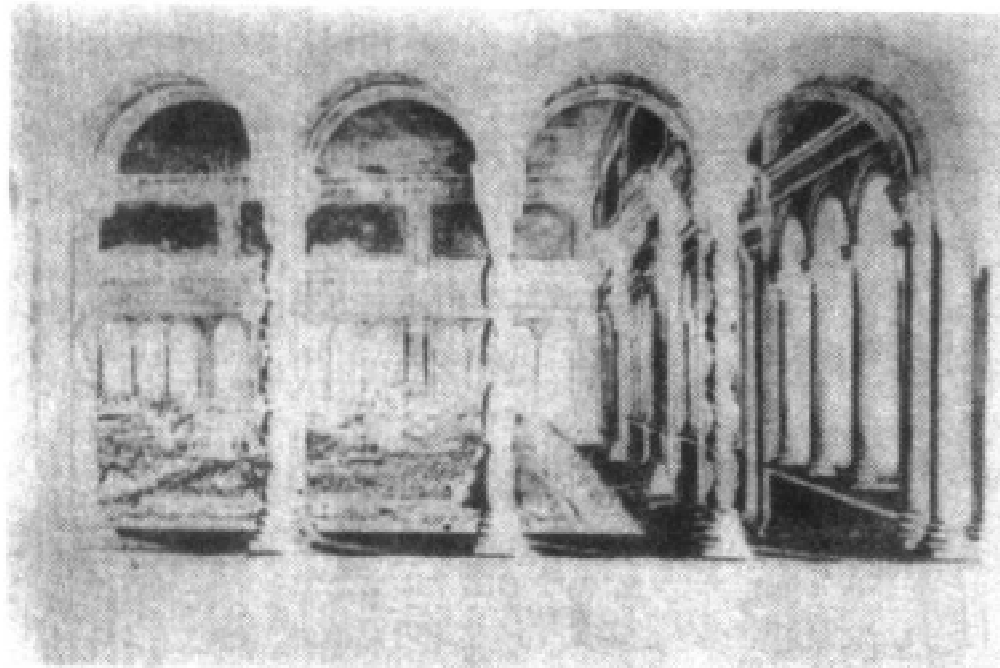
从第四、第五世纪到七世纪至八世纪



圣保罗教堂的回廊式中庭（尼科尔斯）

初期称为基督教美术时代。基督教徒在修建他们的寺院时，首先效法的样式是罗马时代的法院、市场、大会堂等等公共建筑的巴雪利卡。按照这种样式建造的寺院就叫作巴雪利卡式寺院。在罗马的巴雪利卡中，建筑物前方有用连拱廊（arcaole）围成的长方形中庭，称为“前庭”（atrium）。在巴雪利卡式寺院中，也有一部分是从这种中庭改造而来，它被命名为“前庭”或“帕拉第索”（paradiso）。它既有有顶式，也有露天式，后来人们将前者称

为“帕拉第索”，后者则称为“前庭”，以示区别。这类前庭的中央有喷泉或水井，人们进入教堂时，先用这里的水净



珊提·库瓦特罗·科罗那提教堂的回廊式中庭（尼科尔斯）

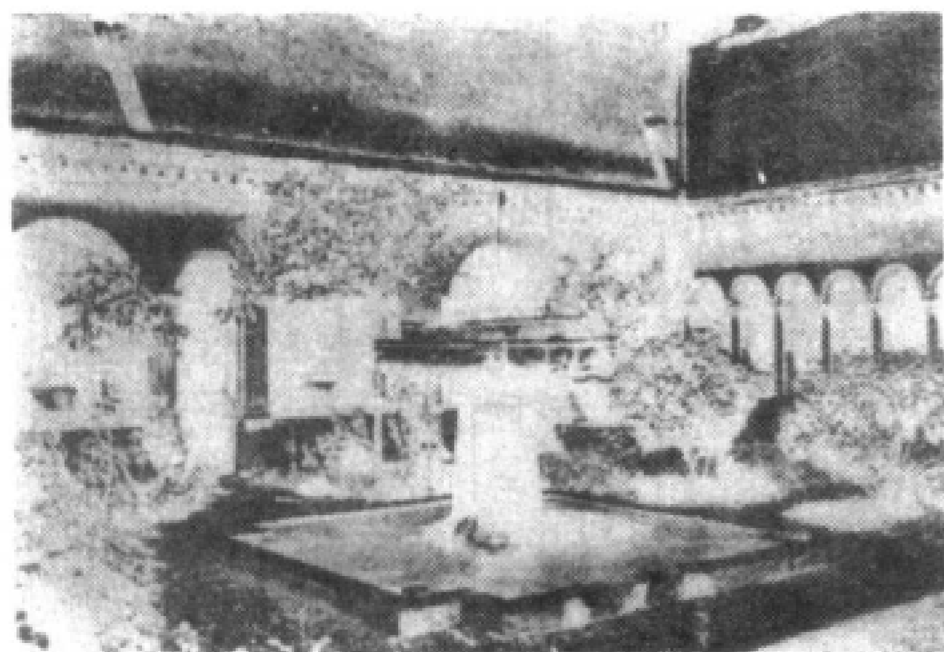
身，至今天主教徒仍以其它的形式来保持这一习惯，即在教堂入口处的圣水盘中浸指。作为建筑物的一部分而言，这种前庭虽然只是一片空地，但它却是不久后出现的修道院庭园的一个雏形，这一点是不容忽视的。

西欧的修道院生活大约始于六世纪，是由本尼狄克创始的。他厌恶放荡的罗马生活，故在萨比尼山中苏比亚高（Subiaco）附近的山洞里隐居了三年左右，之后成为修道院院长，大约在529年与十二个志同道合者在蒙特·卡西诺（Monte Cassino）共创修道院。圣本尼狄克的戒律十分严格，并制定了合理的修道院生活戒规。修道院的僧侣们起初依靠外界的施舍生活，但圣本尼狄克却规定，修道院生活中，僧侣们所需的物资几乎全部都应在修道院内生产，实用的蔬菜园成为院内不可缺少的东西。此外，花卉原来是忌作异教徒祭祀的装饰品的，但后来逐渐开始用花卉来装饰修道院、教堂的祭坛，为种花草还建造了装饰性的花园，至此，目的截然不同的实用庭园和装饰庭园就组成了修道院庭园，即其中的菜园、药草园是实用庭园，而所谓的回廊式中庭则属装饰性庭园。

回廊式中庭是类似于希腊、罗马的柱廊式中庭的露天方形中庭，由教堂及其它公共建筑物围成。为能朝阳，回廊式中庭一般都位于教堂的南侧，是僧侣们休息及社交的场所。庭园的四边环绕着有柱门廊（portico），淋不到雨的柱子支撑着它的屋顶。与罗马柱廊相同，回廊的墙面上描绘着题材和主题都不同的壁画。所绘图案都表现了新约、旧约圣经中的故事及表现圣徒等的生活，以激发僧侣们的宗教热情。表面上看来，回廊式中庭酷似柱廊式中庭，但实际上两者在柱廊的处理方法上却迥然相异。柱廊式中庭的柱直接立在地面上，从柱廊的任何地方都可进入中庭；而回廊式中庭的柱却设置在护墙（parapet）上，只有从指定地方才能进入中庭。另外，庭园的构成也非常简单，两条垂直的园路把庭园分为四个区域。园路的交点名为“帕拉第索”，这与巴雪利卡式寺院的中庭相同，这里或种植树木，或设置贮满洗涤或饮用水的水盘、喷泉、水井等，它们是僧侣们忏悔和净化灵魂的象征物。用园路划分的空地上或植草坪，或种花草果树之类。修道院内还有数个与此分开的回廊式中庭。它们用作一般的公共用途，其中也有一些供修道院院长、修道院住持和其他高级执事僧们私用。即使属于同一个宗教团体的修道院，院内各部分的配置也不尽相同，尚有一些限于特殊用途的设施。

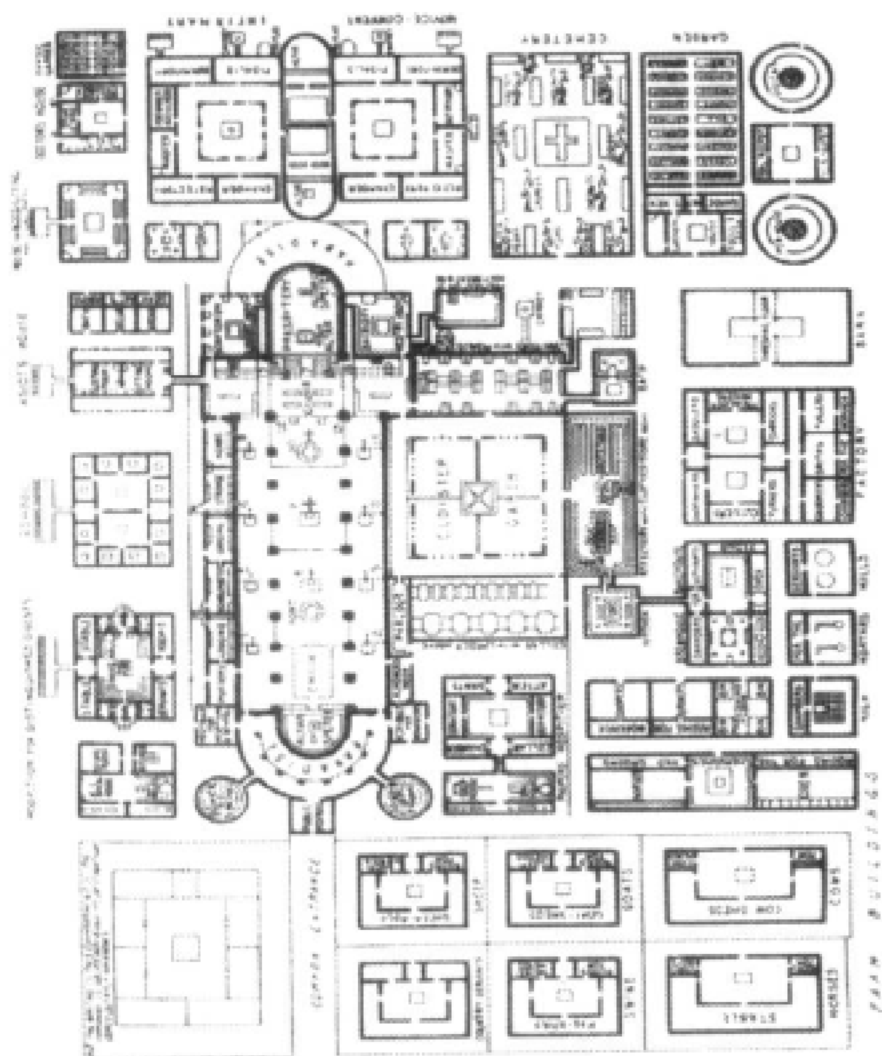
留传下来的早期修道院平面图只有两幅，即圣加尔修道院和坎特伯雷大修道院的平面图。

圣加尔修道院是九世纪初建在瑞士康斯坦茨湖畔的本尼狄克教团的大修道院，至十七世纪才在该修道院的图书馆偶然发现它的平面图。不过这张图不是该修道院



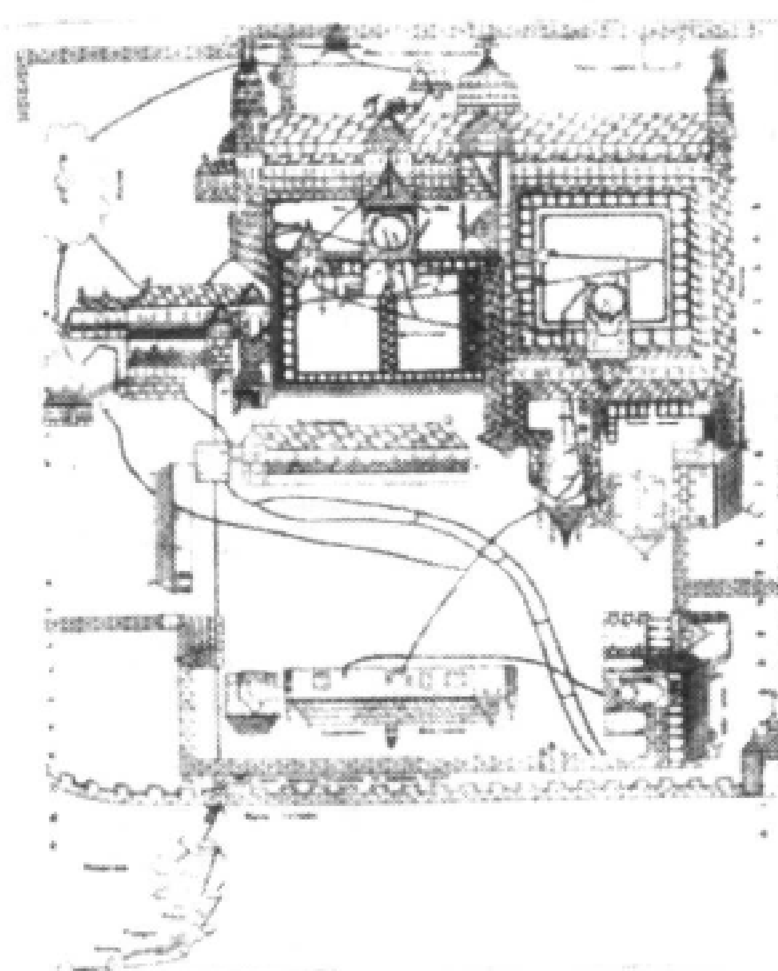
圣加尔修道院的平面图（克里斯普）

的实测平面图，而是820年至830年间一个本尼狄克派僧侣所做的设计图，它极其详尽地传达了这个修道院的情况，现根据韦利斯所绘的解说平面图来试作一些说明。修道院总面积约430平方英尺（约五千坪），凡修道院生活所需的一切设施院中都应有尽有。整个修道院分为三个部分，第一的中心部分是教堂和附属的僧房，第二部分从第一部分的南面到西面，包括校舍、客房、病房等建筑物，第三部分恰位于与此相反之处，配置有厩舍、农舍和工作室等等。第一部分中有用教堂、僧房及其它建筑物围起来的回廊式中庭。这是一个方形露天庭院，由常见的前廊环



坎特伯雷修道院的平面图（戈塞因）

绕着，两条垂直相交的园路把它分为四个部分。中心设置水盘，四个分区中可能种着草坪、花卉、灌木之类。第二部分中的柱廊式中庭及天井分别设在校舍和病房、客房等建筑物的中央。这部分中尤其值得一提的是规则地配置了实用的药草园、菜园和墓地（将果树与坟墓结为一体）。病房的南面设有医生用的建筑物和重病患者的收治所，在其西面是药草园。药草园被分为十六块长方形地盘，其中分别种有十



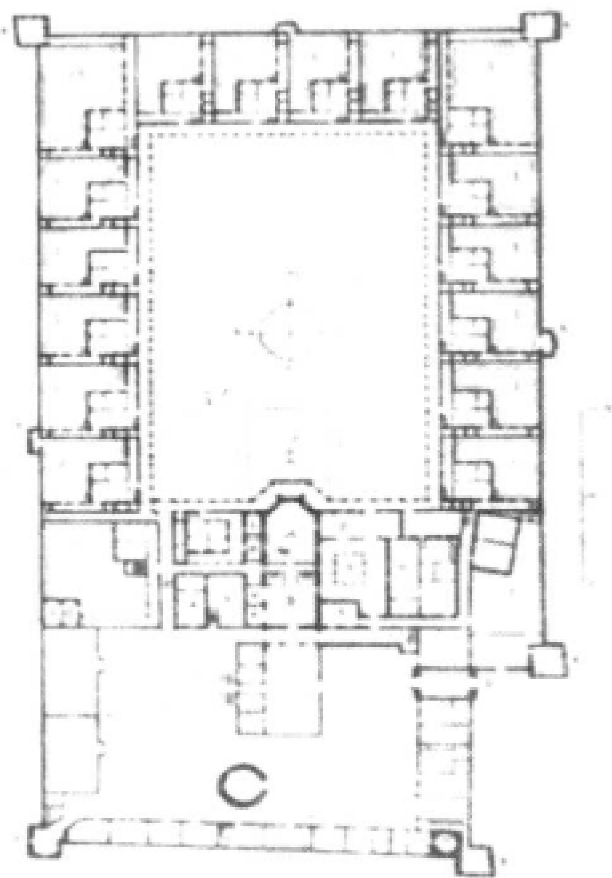
克勒尔蒙特修道院的平面图（克里斯普）

六种草本植物，在为患者提供治病药草的同时，还可供他们观赏。病房的北面有围在墙和树篱之中的墓地，其中也整齐地种着实用的果树和灌木。墓地中央横架着彩色十字架，在其周围的僧侣坟墓之间种着十五种果树和灌木，除松树外的其它树木在平面图上都有所记载。墓地之北有菜园，其设计与药草园相同，但比后者大得多，十八块狭长形地盘并排成两行，从图面上来看，每块地中都栽种着不同品种的蔬菜。对以蔬菜为主食的僧侣来说，菜园的管理是至关重要的，所以在菜园旁建有漂亮的园丁房。菜园北侧有两个饲养家禽的圆形小屋，小屋之间为看守棚。此外，在寺院两侧虽有记为“乐园”的半圆形部

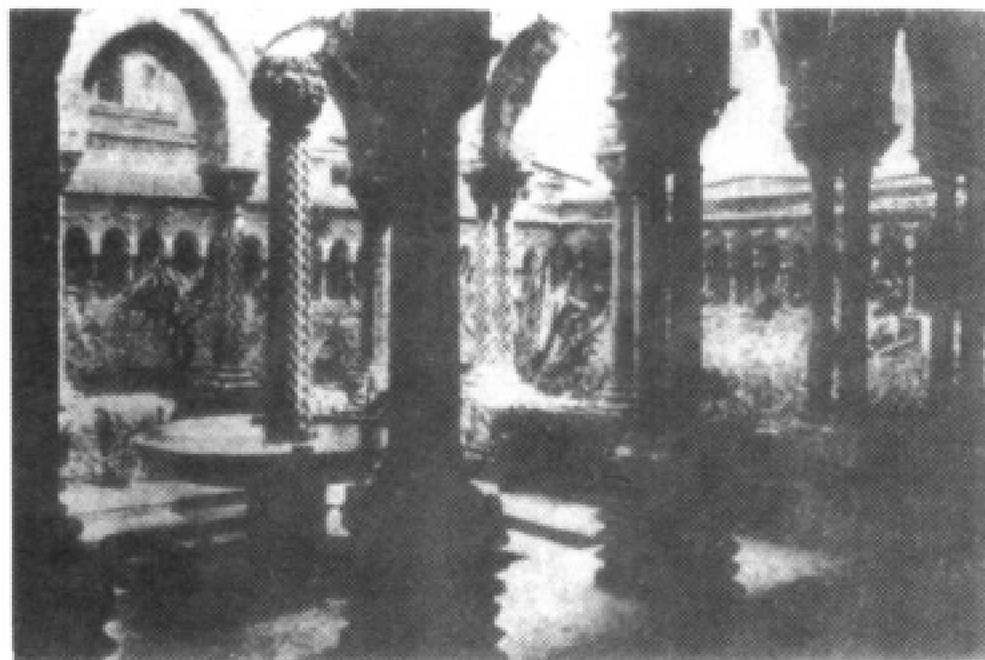
分，但其中有无庭园设施则不清楚。

坎特伯雷大修道院的平面图是1165年设计的，很好地表现了英国早期修道院的景象。或许是因为修复之需才设计了这幅平面图以表示水的配置情况，因此细部状况不如圣加尔寺那么详细。该图面上将平面图与立面图混杂在一起，图中纵横交织的曲线表示水的布置。由于水对植物而言是必不可少的，所以庭园中要有足够的给水组织。东墙旁的中庭里有记为Piscina的大水池，用以养鱼，这在英国的修道院中十分重要。北面是院内普通人的墓地，其中还有墓地专用的水井。病房面对着带药草园的大中庭，有顶园路的绿廊横贯中央。药草园的一侧为供水设备，另一侧是僧侣墓地。在带有许多不同分区的隐蔽部分中显然还会有图示之外的庭园。图上还简单画出了墙外田野上的葡萄园、果园及两座瞭望塔。

以上两种平面图都是在早期修道院建设时代完成的，除此之外的这类图都没有保存下来。但是，许多世纪以来，修道院的整体布局几乎没有发生任何变化，这样说绝不言过其实。较近代的绘画作品可以充作这方面的资料。出于这个理由，克里斯普在《中世纪的庭园》（Mediaeval Gar-



蒙里勒的修道院中庭（尼科尔斯）



巴勒莫的圣乔万尼·德格利·埃雷米迪修道院的中庭（尼科尔斯）

dens）一书中，以绘有修道院的整体或局部景观的绘画（包括许多版画）作为插图，并附加了说明。意大利中世纪中叶以后保存有完好的建筑物和回廊式中庭的本尼狄克教团的修道院有如下几个：

珊提·库瓦特罗·科罗那提（罗马），圣保罗（罗马），蒙里勒（巴勒莫），乔斯特罗·德尔·帕拉第索（阿马尔菲），圣乔万尼·德格利·埃雷米迪（巴勒莫），桑达·恰拉（那不勒斯）。

本尼狄克教团从十一世纪末叶左右开始分为希德教团、卡马尔多利教团及卡尔特教团等派别，这些教派在意大利各地拥有许多著名的修道院。其中，卡尔特教派的戒律十分严格，它要求修道士沉默寡言，独善其身，为了尽量限制团体生活，该教派的修道院在构造上也与普通修道院稍有不同。最好的例子是克勒尔蒙特修道院。这个修道院中央的回廊式大中庭具有共享庭园的作用，几个单身僧侣住宅规则整齐地围在它的四周，这些住宅都有各自的私人小庭园，它们既带给僧侣们慰藉，又让他们负有管理的义务。从平面图上可见，在由客房和农舍围起来的大前庭中，中心是一块凸出部分，旁边建着带小庭园的修道院院长的家。西面有小鸽棚式的塔。回廊式大中庭的西侧为墓地专用区，剩余部分设计成庭园。除这个修道院之

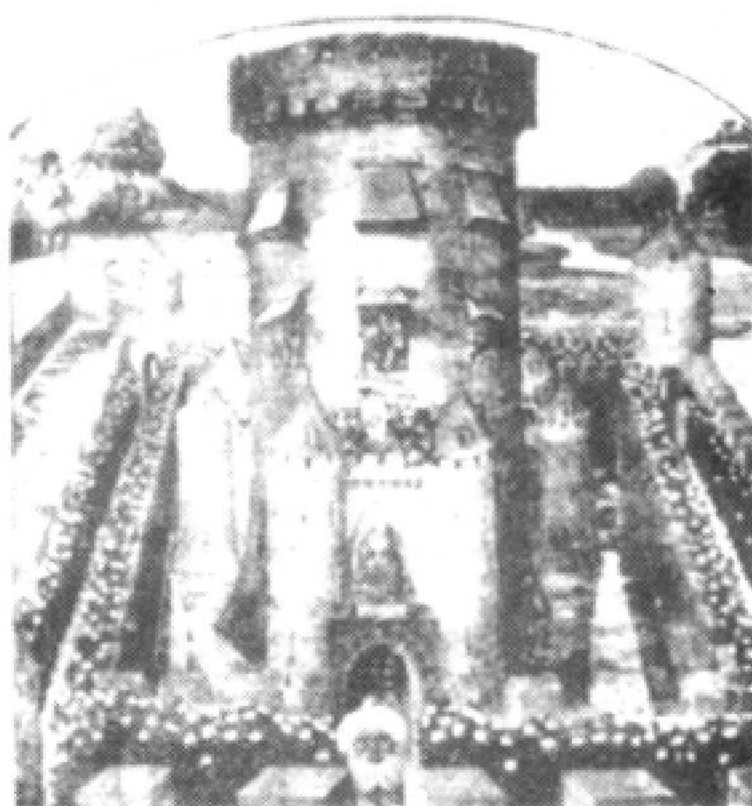
外，结构上与它酷似的还有帕维亚修道院、佛罗伦萨附近的瓦尔德马修道院，它们至今仍然保留着中世纪的外观。

城堡庭园　中世纪后期，随着封建制度的发展，在武士们居住的城堡内外，开始建造起所谓的城郭庭园或城堡庭园。如从地域来看，修道院庭园是以意大利为中心发展起来的，与此相对，城堡庭园则主要在法国与英国留下了许多实例。

首先，城堡在其发展阶段上，在规模、结构、位置等方面都有所变化，形式种类也多种多样。最初，城堡是一种简陋的木结构建筑，为防敌人的攻击，多将它建于山顶上。这与早期的修道院形成了鲜明的对比，后者是坚固的石结构，并建造在宽阔而肥沃的峡谷间。与山脚相比，山顶上空地馈乏，且时局也不允许进行园艺这类只宜在和平时期进行的活动，所以，在早期的城堡中是无庭园的一席之地的。到十世纪左右，城堡依旧是十分不完善的，它们只不过是领主或大地主府邸中设置的简单防御设施而已。即在土堡垒和无水濠沟围成的堡垒上并立木栅栏之类，还有的城堡是用二至三层土堡垒围成。就连建在堡垒之中的城堡主人的住宅也还不是专门的城堡，它们只是或多或少地有些防备设施，不过，它们在后世却有所发展，



《玫瑰传奇》手抄本的插图中所见的城堡庭园之一（克里斯普）



从《玫瑰传奇》手抄本的插图中见到的城堡庭园之二（克里斯普）

变成了城楼（donjon）——城堡的中心。十一世纪，诺曼底人征服了英国，与过去相比，叛乱的危险减少了，诺曼底人便将原来的木结构城堡改造成耐久的石结构城堡。诺曼底城堡就是这种石城堡。这种城堡由一或二层围廊组成，其中央有作为防御中心的城楼，它同时也是领主的住房。尽管这种城堡里还没有可与修道院庭园相媲美的庭园，但由于诺曼底人原来就爱好农业和园艺，所以他们常常将这些围着厚墙的小区域装饰成庭园。

欲了解这个时期城堡内部的情况，最翔实的参考资料就是长诗《玫瑰传奇》（Roman de la Rose）中的插图，该诗是法国诗人基洛姆·德·洛利思（Guillame de Lorris）在十三世纪前半叶所作。原书为手抄本，诗中所描述的庭园的各种插图留传下来，其中藏于大英博物馆的十四世纪法兰德斯文手抄本中的插图更是受人重视的资料。由于这些插图所描绘的情景被认为是当时的画家对实际庭园的真实写照，而非凭空捏造之作，所以据此可以获得那个时期城堡庭园的最具体的情况。首先来看一下描绘从城外眺望城堡所得景观的插图。图中石结构城楼岿然耸立在城堡中央，它的四周围着两重带射孔的墙和内外

两道濠沟，构成城楼的牢固的防护。城墙上的篱笆开满了美丽的玫瑰花，其间有通道，下方的濠沟有适宜的宽度和深度，其中养着许多鲤鱼和鹄，为城内提供食物。尽管这是一幅充满想象力的图画，但人们仍然认为它基本上表现了菲力浦二世时代的、中央建有城楼的鲁佛尔城的情况。另外一幅画中的庭园里配上了许多人物，既表现了当时城堡庭园的景象，同时又暗示了中世纪浪漫的庭园生活。庭园环抱在带雉堞的墙之中，四周还设有濠沟。园内以木造花格墙来分区，左部的中央有铜制的狮头喷泉。从狮子口中喷出的水滴落在圆形水盘中，再通过草坪上的大理石水沟流



在《玫瑰传奇》手抄本的插图中见到的城堡庭园之三（克里斯普）

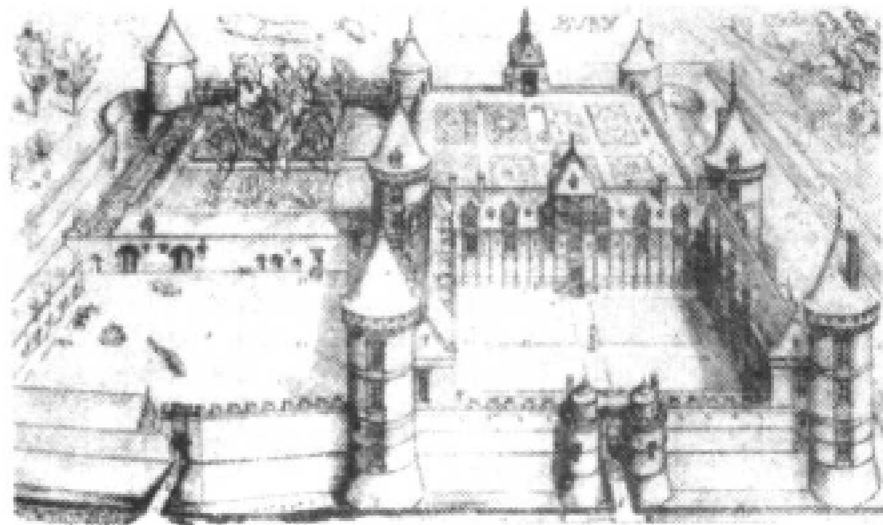
到园外。天鹅绒般的草地上，点缀着雏菊，喷泉环绕，乐器奏鸣，变成了一块歌声回荡的柔软的地毯。庭园的右边部分中可看到种着整齐的树木和叫不出名字的小植物的花坛，花坛是用压顶石围成的。

到十二世纪末，城堡庭园大体上还保持着如上所述的状态。但至十三世纪，城堡的结构发生了显著的变化，这是由于平息了国内的战乱，享乐思想大为增强以及十字军的影响所致。尤其是十字军在圣地巴勒斯坦逗留期间，受到异教徒——他们的敌人——的款待，他们研究了灿烂的东方文化，这给他们平淡无味的家庭带来了



比尤里城（克里斯普）

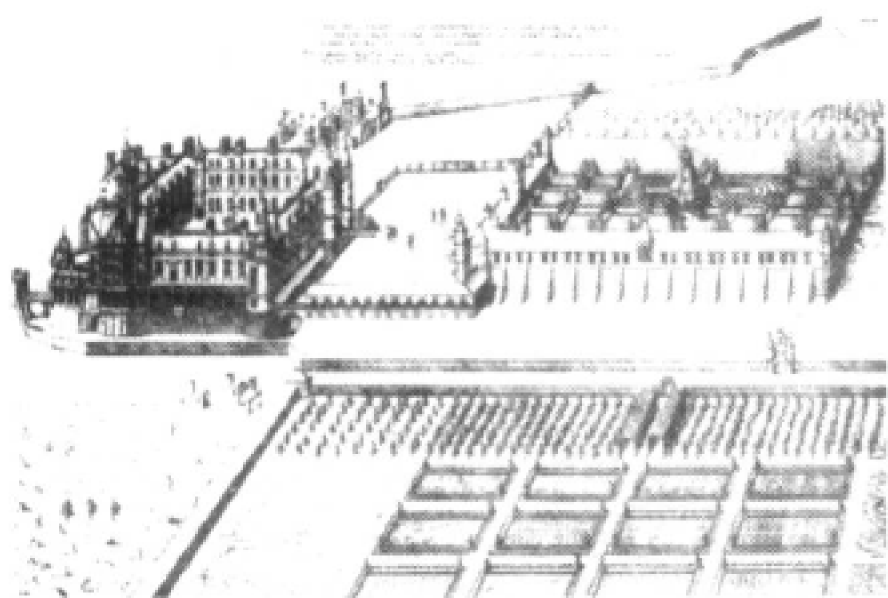
许多吸取东方文化的机会。他们不但吸收建筑知识，而且也搜罗园艺、造园等的有关材料，这些材料对促进造园及园艺事业的发展确实产生过不可低估的作用。城堡结构也摒弃了以往沉重抑郁的城楼形式，一改而为住宅，与防御性城堡相比，它更适于叫做居住性城堡或府邸。即远远看去其建筑物似乎固若金汤，而实际上不过是一般的住宅建筑而已。十四世纪末这种现象有增无减，城堡结构也变得更为开敞，一扫壁垒森严的外观。住宅区域也比过去有所扩大，在围墙、濠沟等的内侧，除了有装饰着挂毯、雕刻家具、盔甲之类的豪华大客厅外，其大小还尽量能容纳牲畜房、小仓库、骑马比枪场、庭园及果树园等等。城堡内，到处都有取代城楼的高大雄伟的塔，形成一种大城堡，其中有用坚固的墙围成的正方形或长方形的中庭。十



盖尔龙城（克里斯普）

五世纪末以后，这种建筑即便还具有城堡的外观，但其用途却完全变成了专用住宅。庭园的位置也不象过去那样仅限于城堡之内，而扩展建造在城堡外的斜坡地带。法国的城堡有：比尤里、盖尔龙、蒙塔尔吉斯、枫丹白露、阿姆波依兹、维尔内、谢农苏、尚蒂伊等等。

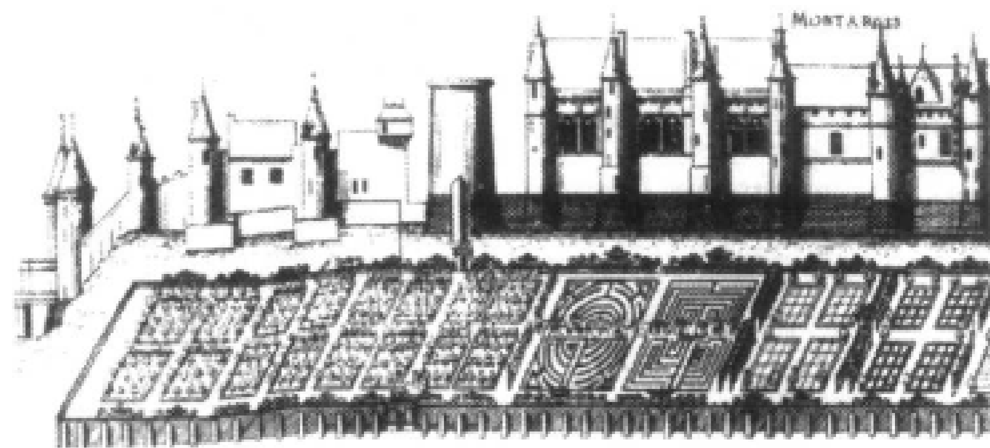
中世纪西欧造园的特征　如从造园的发展史来看，中世纪的庭园可以分为上述的修道院庭园与城堡庭园两种，但如按庭园的用途、内容、性质等等来对构成这两种庭园的庭园细部进行分类，则又可区别为植物园（Herb Garden）以及果园或游乐园（Orehard or Pleasaunce）两大类。这种分类方法与修道院庭园的分类法遵循着相同的宗旨，即分为实用园与装饰园，因而被认为是最合理的。



蒙塔尔吉斯城（克里斯普）

植物园　与今天相比，Herb 一词在中世纪有着更广泛的含义，它包括饮食用的蔬菜和治疗用的药草，故植物园又含有菜园及药草园的意义。在中世纪初期，栽培植物以实用为首要目的，自然就忽视了花卉的美观作用。如前所述，修道院中的这类实用性植物园是作为僧侣们的生活必需品来筑造的，因而占地相当广且地势优越。蔬菜与药草虽然也是城堡内武士们日常生活的必需之物，但因考虑到被敌人包围的境况，所以必然要将植物园设置在狭小之处。筑造实用性植物园的重点完全在于必须种植的植物而不是它的形状，中世纪以后，植物园虽然还是庭园的一部分，但花园渐渐地开始登上举足轻重的位置，而到了今天，植物园更是无可奈何地一落千丈，丧失了至高无上的地位。

果园或游乐园　上述的植物园归根到底总是实用及生产的场所而非户外的游乐之地。然而，在中世纪的户外生活中，名为“Orchard”的地方却占有着重要的位置，其功能不言而喻近似于今天的“Garden”。“Orchard”一词在今天虽为“栽培果树的场所”之意，但在中世纪时却并非如此，而是指“所有植物的种植地”。那时的果树园设在城堡的后面，四周围着建有塔的雉堞墙，并经由狭窄的门或伪装暗道进出。果园也造在外侧濠沟之间，其规模大小不一，小者仅以一棵树木蔽之，大者则能容纳一万人以上。随着时间的流逝，果园也自然而然地从简陋变为华丽，但却无法以时代来确切地加以划分。就外观而言，早期的果园是绿茵遍地、树木蔽日的凉爽之地。除举行比赛、竞技和运动之时外，这里总是点缀着鲜花——大多是野生花卉。后来它逐渐变成装饰性庭园，添加了喷泉、凳子、园亭等等。十五世纪末，果园向庭园方面发展，到十六世纪，果园已不再盛行，而被新兴的游乐园（Garden of Pleasure）所取代。



树木雕刻的类型（克里斯普）

庭园植物　如克里斯普所说：“评价中世纪庭园外观的最好方法，就是调查一



树木雕刻的类型（克里斯普）

下那个时期实际栽培植物的目录。”植物是中世纪庭园的主要材料。介绍当时所栽培的植物的文献浩若烟海，但最古老而具体的目录记载在查理大帝（即查理一世）812年颁布的《Emperor Charlemagne's Capitulare de Villis（vel curtis）Imperialibus》中。该《法令集》是关于适宜在宫廷庭园中种植的植物的指南，尽管不能说这是一份完整无缺的目录，但它却几乎囊括了当时宫廷庭园中栽培的所有主要植物。其中列举了74种蔬菜和药草、16种果树，然花卉却只有百合与玫瑰两种。圣加尔寺平面图中所记的植物也基本上包括在其中。

英国最早的庭园著作者内卡姆所著的《De Naturis Rerum》中也列举了庭园植物，不过，关于花卉仍只有百合、玫瑰、紫花地丁、芍药、水仙等等。到十四世纪左右，野生花卉被广泛栽培，在加德纳的《The Feate of Gardening》一书中就提到97



编织栅栏围成的庭园（克里斯普）

种，但芳香型花卉也只限于玫瑰、百合、紫花地丁、丁香、石竹、长春花等数种。一般来说，中世纪初期种植花卉仍只考虑它们的实用价值，而玛格努斯在《De Vegetabilibus》中却指出：“修道院庭园中栽花种草不是出于实用的目的，而是为欣赏其美丽与芳香。”但是，最平常的用途是装饰祭坛和神龛，或用来制做戴在头上的花圈、花冠，以及男女身上佩戴的花环等等。做花环是中世纪的妇女们所喜爱的一种消遣活动，最初用来做花环的花卉是玫瑰和矢车菊。总之，那个时代栽培花卉仍旧只是为了实用而并非为了美观，玫瑰、



中世纪的凉亭（克里斯普）

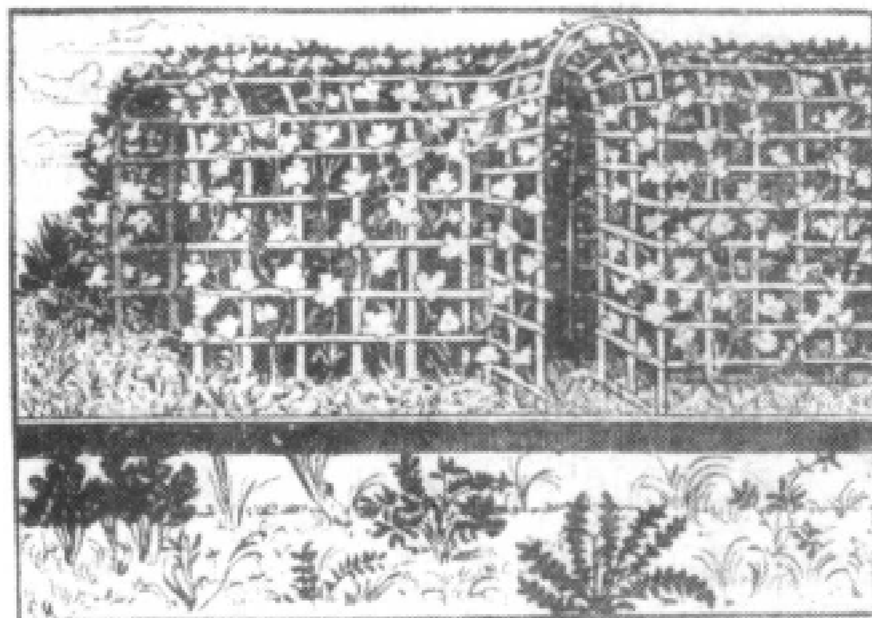
百合、紫花地丁之类的花在今天虽然被视为观赏植物，但在中世纪，却只知道它们具有极好的疗效或食用等实用性功能。至于乔灌木，则大多数是如前所述的果树，此外还常种植葡萄。所栽树木有黄杨、罗汉松、蜡子树、带刺灌木、紫杉等等。无论是为突出种植乔灌木的地方，还是出于对古树的崇拜，这些树木都是单株种植的。还有一些珍稀的外国植物等则用盆栽的方式来培育。从绘画作品中来看，它们被种在以蓝色或白色为底色的彩色金属盆或土钵中，用来装饰庭园。从罗马庭园到中世纪庭园，树木雕刻一直盛行不衰，但在中世纪绘画中见到的主要是将紫杉、黄杨修剪成多层重叠的形状，而盛行于罗马

庭园中的那种仿照人或动物形体的树木雕刻等等却销声匿迹了。

围墙　若需防御外部对庭园的攻击和侵犯，围墙便用石、砖以及灰泥等材料来造成，但如只需划分庭园内部区域，则只用编枝栅栏、木桩栅栏、栏干、花格墙、树篱等即可。在这些围墙类型中，最常见的是编枝栅栏和木桩栅栏，或许因编枝栅栏比石围墙更牢固，所以编枝栅栏还常用作城郭的外墙及内部的城堡。编枝栅栏是将日本绢柳的枝条缠绕编织在柱子上而成，易建造且又经济，故必然被普遍采用。此后，又因木桩栅栏比编枝栅栏经久耐用，所以使用范围更为广泛。这种木桩栅栏是将有各种各样顶部形状，宽约3～4英寸、高3～4英尺的木条钉在两根横梁上构成的。有时也将编枝栅栏和木桩栅栏合并起来使用。无论是立在地面上还是立在凸起的台面上的木制或铁制的栏杆都有各种形状。爬满玫瑰的铁栏杆风景是中世纪画家乐于在圣母画中描绘的背景。与此相同，花格墙也是用于庭园的内部分区的，十五世纪以后，这种形式更为常用。从十五世纪后半叶到十七世纪末，出现了造成动物、植物形状及其它各种变形顶部的花格墙。树篱虽然也用来将庭园内部各分区包围起来，但却未见到过描绘它的绘画作品。后来树篱才取代了墙壁用作庭园的围墙。用作树篱的树木有蜡子树、带刺灌木、蔟瑰、紫杉等等。

台（Bed）　如圣加尔修道院所示的那种台是中世纪初期的产物。但这类花台与今天的不同，它并不是为观赏花卉，而是为采摘鲜花的需要筑造的，就此而言，今昔两种花台截然异趣。台有两类，一类是中世纪所特有的，即用砖或木造成二英尺或二英尺以上的边缘，在上面铺草坪，再种鲜花；另一种是直接将花卉密密地栽种在花台的土中，这种方式实质上与近代庭园中的花台无甚区别。按照它们的特征，将第一类台称为“高台”(High Bed)，其用途与凳子相同。这类台有数种形式，即（1）沿庭园墙壁的四周布置；（2）靠着庭园墙用砖造成的短台；（3）独立筑造在庭园中央等。第二类台初期为长方形，十五世纪以后变成正方形，数年以后又开始成为圆形或曲线形。长方形台大体象近代的蔬菜园那样，呈行列状配置，也有在中心台四周先描出图案再行配置。正方形台则排列成棋盘形状。中世纪以后才采用了轮廓为曲线形的台，这种台比棋盘形台的效果更好。在整个中世纪直至十七世纪末，台都高于地面，其高度从二英尺至四英寸，或低于四英寸，高台用砖砌成。高度不足一英尺者则在立桩上钉横板作成栅栏，用石或木材为边。台的边缘有的用海石竹和黄杨，也有的采用铅、板、骨、瓷砖、石等人造材料。

花结花坛（Knot）　这是一种呈花结状图案的花坛。虽然它确实出现于中世纪，但却在中世纪之后才开始盛行，尤其在英国十分流行。它分为开敞式花结花坛（Open Knot）和封闭式花结花坛（Closed Knot）两种类型。开敞式花结花坛是将矮性的、可以修剪造形的黄杨、迷迭香、海索草、百里香及其它植物修剪为线状设计而成。其图形各式各样，有复杂或简洁的



中世纪的凉亭（克里斯普）



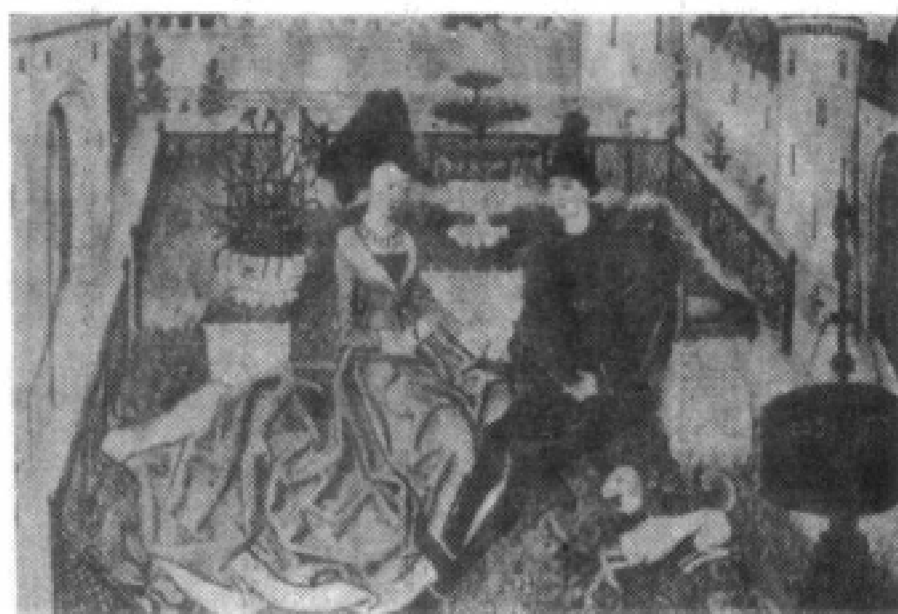
草坪的凳子（克里斯普）

几何图形，也有野兽、鸟、徽章及其它形状，其间的空地填满了各种颜色的土，如果园路上不植草坪时，则铺上粗砂。封闭式花结花坛是在栽成线状的植物之间种满一种颜色的花卉，看起来仿佛是用五彩缤纷的飘带造成。据认为，在十六至十七世纪英国出版的许多园艺书中的花结花坛图表示的就是中世纪的花结花坛。还有人认为，在缺乏装饰花卉的中世纪庭园中，这种用植物的绿色线条描出的几何形装饰是十分重要的，因此，在中世纪出现这种花结花坛也决非偶然。

迷园　在中世纪的寺院及教堂的彩色大理石地板上镶嵌出迷宫（Labyrinth or Maze）的图案，或在外面的草地上描绘出迷宫的形状，这一事实广为人知，但造成庭园形式的所谓迷园却有二、三个实例留存至今，因此，可以认为迷园在中世纪曾经风靡一时吧。在英国，亨利二世所造的迷园位于牛津的伍德佛特克，这个闻名遐尔的迷园是为遮掩"迷人的罗莎蒙德凉亭"（Fair Rosamond's Bower）而造的。另外，查理五世时代在法国巴黎圣保罗教堂的庭园中，建造了"达达罗斯宫"（Maison de Dedale），这也是众所周知的。

凉亭、绿廊、游廊 Arbour　该词最早的用意与今天的有所不同，意指庭园中铺着草坪、种着树木的内圈地。凉亭的特征就是可以获得一个静谧的环境，这从中世纪的诗作中就能想象出来。最古老绘画中的中世纪凉亭有三种：（1）Dream of Poliphilus；（2）薄伽丘的《十日谈》的抄本；《玫瑰传奇》的佛兰德斯语的抄本。其中，（2）与（3）是板条结构，以常春藤、玫瑰为骨架。在中世纪绘画中的凉亭也即称为"绿廊"的东西。1586 年出版的《Gardener's Laby - rinth》中记载了三种类型的凉亭，它们与近代的凉亭结构相同。后来对凉亭大加扩展，还出现了游廊（gallery）或绿色隧道（tunnel）。这是十五世纪末到十六世纪初的庭园的显著特征，就象修道院的回廊那样，用走廊将庭园的三边或所有各边包围起来，或者将庭园纵横分割成四个部分。绘画作品中所见到的走廊也有各种各样的形式，有中部开窗者也有不开窗者；有高大的也有矮小的；有单独一条者也有并排数条者；有直线形的也有曲线形的，不一而足。

凳子　在中世纪庭园中，坐凳设备尚不完善，人们不是坐在草坪上，就是坐在铺着草坪的人造土堆上，后来才安设了尘凳。坐凳高约十八英寸，宽二英尺，或用横板和立桩围土而成；或用砖砌边，上面铺草而成。虽然尘凳大部分是独立的，但也有的靠着庭园墙壁设置，或在庭园中心



城堡庭园一隅（克里斯普）

用石或砖将三边围起来的坐凳。除外，还有在树干周围堆土，用圆形的编枝栅栏掩土造成的坐凳等等。这些坐凳都在顶部铺草。除绕树桩的坐凳外，所有的草坪上都种着鲜花。

喷泉与浴池　水通过尽可能多的手段导入庭园之中。其中，喷泉更是中世纪庭园的主要组成因素，成为庭园的中心装饰物。喷泉的形状及色彩既有简朴的，也有华丽的，还有彩色的、镀金的等等，确实种类繁多。如同建筑样式的变迁那样，喷泉的设计也经历了从罗马式到哥特式，再到文艺复兴式的逐渐发展过程。喷泉溢出的水通过庭园内的沟渠导入水池。浴池也和喷泉一样，带有中世纪庭园的特征，可以认为它直接受到了东方的影响。浴池可能是一种比较浅的水池。



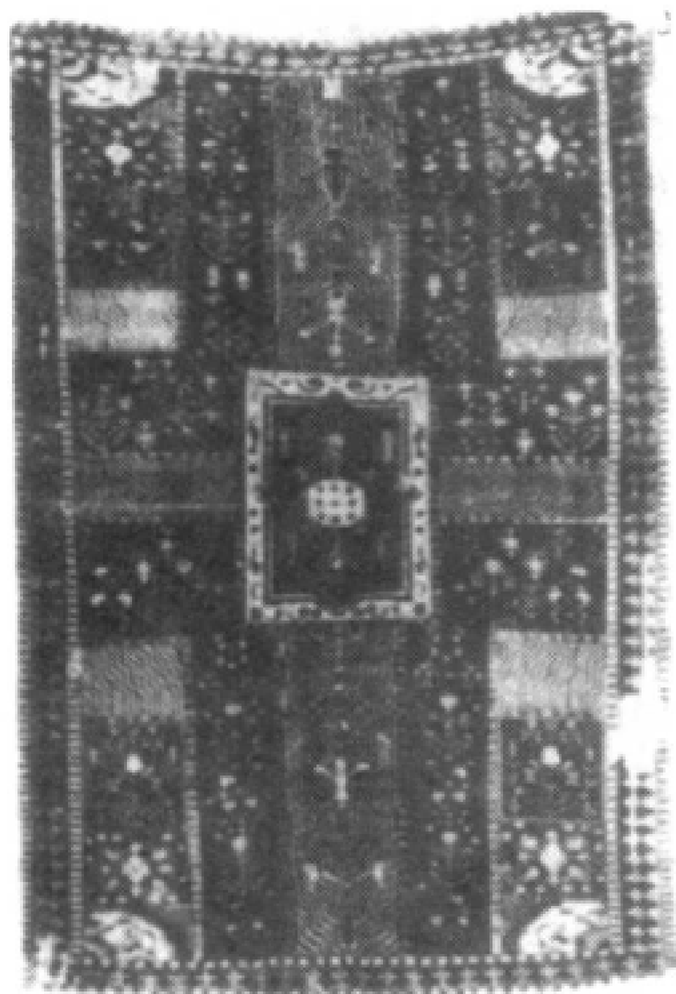
水浴池（克里斯普）

【伊斯兰庭园】

波斯　阿拉伯人长年累月生活在寸草不生的阿拉伯沙漠地带，穆罕默德就诞生在他们中间，他高举伊斯兰教的大旗，统一了整个阿拉伯疆域。穆罕默德死后，历代哈里发继续宣扬伊斯兰教信仰，扩大领土，结果，到七世纪、八世纪，其疆域东起印度、中央亚细亚到亚洲一带，进而扩展到北非沿岸至西班牙半岛的广大范围。阿拉伯人迅速吸收了这些被征服国的文化，并将它们与本国文化相互谐调融合，从而创造了独特的新文化。这种同化作用同样也发生在美术方面，富于东方情调的阿拉伯式或称伊斯兰式装点了中世纪的美术。造园也不例外，并且，就象前述的中世纪西欧各国的造园就是基督教教徒的造园那样，伊斯兰造园也就是伊斯兰教教徒的造园，它始终受到了这种宗教的极大影响。

亚历山大大帝以后，长期臣属于罗马的波斯在三世纪初叶宣告独立，建立了波斯帝国的萨珊王朝。在科斯罗埃斯一世时代，波斯虽然作为东方强国之一曾国威大振，但在七世纪初左右，却被阿拉伯人所灭亡。从那之后，波斯的艺术文化在过去的艺术成分中又增加了阿拉伯的影响，产生了一种可称之为“波斯阿拉伯式”的新样式。如同人们所说的那样，阿拉伯的建筑样式有赖于波斯，在整个中世纪，阿拉伯式庭园样式受到波斯的影响也是最大的。因此，波斯伊斯兰造园是西班牙伊斯兰造园，印度伊斯兰造园的源泉，成为它们效法的模式。

波斯的造园是在气候、宗教、国民性这三大影响下产生的。波斯地处风多荒瘠的高原，气候也多为严寒酷暑，因而水就成了庭园中最重要的因素，贮水池、沟渠、喷泉等各种设施支配了庭园的构成。其次，宗教也影响着庭园的设计。古波斯人信奉的拜火教认为，天国中有金碧辉煌的苑路、果树及盛开的鲜花，用钻石和珍珠造成的凉亭。征服波斯的阿拉伯人也在拜火教徒中广泛宣传穆罕默德的宗教信仰，在他们看来，天国本身就是一个巨大无比的大庭园。在中世纪波斯的庭园中，



波斯地毯上所绘的庭园图案（威尔巴）

栽培了果树与花卉，并设置了凉亭，还将几个小庭园相互连接在一起，等等，所有这些做法都表现了穆罕默德教及拜火教这两种宗教思想。最后，关于国民性的最好的体现就是波斯人都喜欢绿荫树，他们将绿荫树密植在高大的土墙内侧，以获得一种独占感并防御外敌。

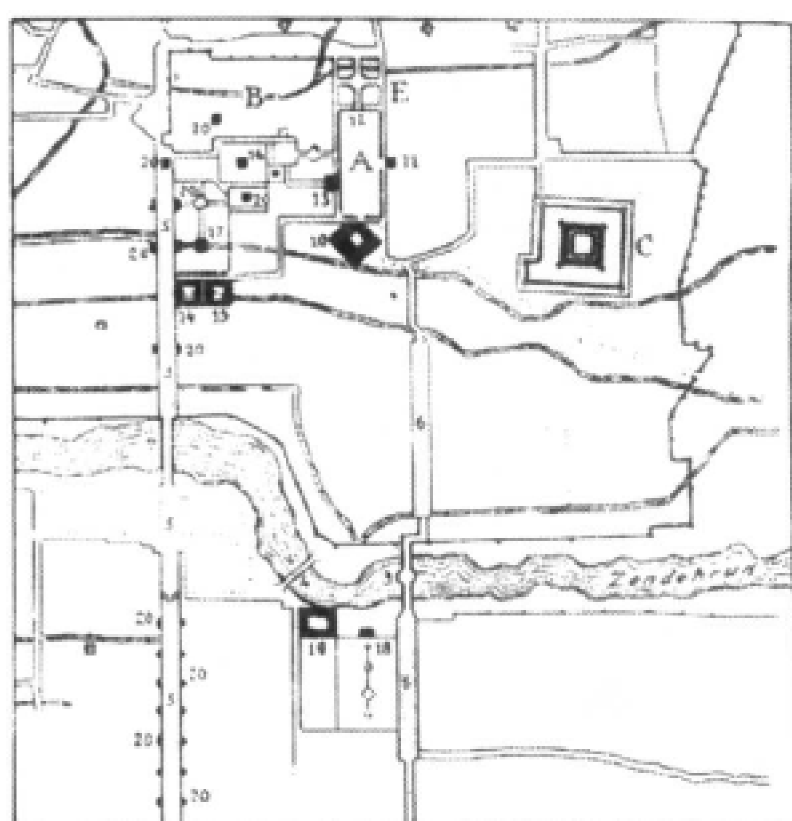
一般来说，波斯的小庭园多为矩形，两条垂直相交、高于庭园地面的苑路将它分为四个部分，并通过小沟渠来浇灌，在苑路的交点上，或设置用蓝色花砖镶边的浅水池，或设置爬满藤蔓的凉亭。由此，我们可以体会到这种波斯小庭园的构造酷似于西欧修道院的回廊式中庭。有人认为这种庭园可视为西欧庭园的原型（prototype），它还在科斯罗埃斯一世时代编织的绘有著名庭园的地毯的图案中得到了极好的表现。这种地毯用金线、华贵的绢及水晶、宝石等绣制而成，再现了王室庭园的平面，它们使人们对阿拉伯人留下了深刻的印象，这是王宫中任何其它珍宝都不可企及的。这种庭园地毯的设计可上溯到遥远的古亚述时代，它们流传到中世纪的波斯，并为伊斯兰帝国的庭园地毯所沿用。插图所示的地毯即为其中之一例。地毯的四边表现了矩形花坛、草坪、渠道、罗汉松、果树等等，中心有矩形水池，四股流水从中涌出。在所有的地毯图案中，这种庭园地毯图案的历史最为悠久，它所表现的似乎是春之园，而中世纪波斯室内装饰用的挂毯则描绘了夏之园，这种挂毯也是十分流行的，其效果与古罗马的庭园壁画相当。波斯人还在挂毯上添加了香味，以使人们由这些庭园画引起一种错觉，仿佛置身于真正的庭园之中。

此外，大庭园可以由几个小庭园连结而成，但当庭园设在山腹地带时，则要采取用台阶连接各个露坛的手法，就象在意大利式庭园中见到的那样。有人认为这仅仅是为了适应地形而取得的偶然的一致；也有人认为这种波斯的造园手法也象小庭园的设计手法那样传到了意大利，不过两者在庭园的细部、材料等方面的处理手法却不尽相同，即波斯庭园中虽有花坛，但却不似意大利庭园中的花坛那样华丽，另外，由于《古兰经》严禁描绘人及动物的形体，因而波斯人在其庭园设计中也只采用植物花纹和几何图案，在其庭园中也没有意大利那样的雕刻品。

后来，波斯经历了许多成功的转变，十六世纪，在萨非王朝的统一下，波斯进



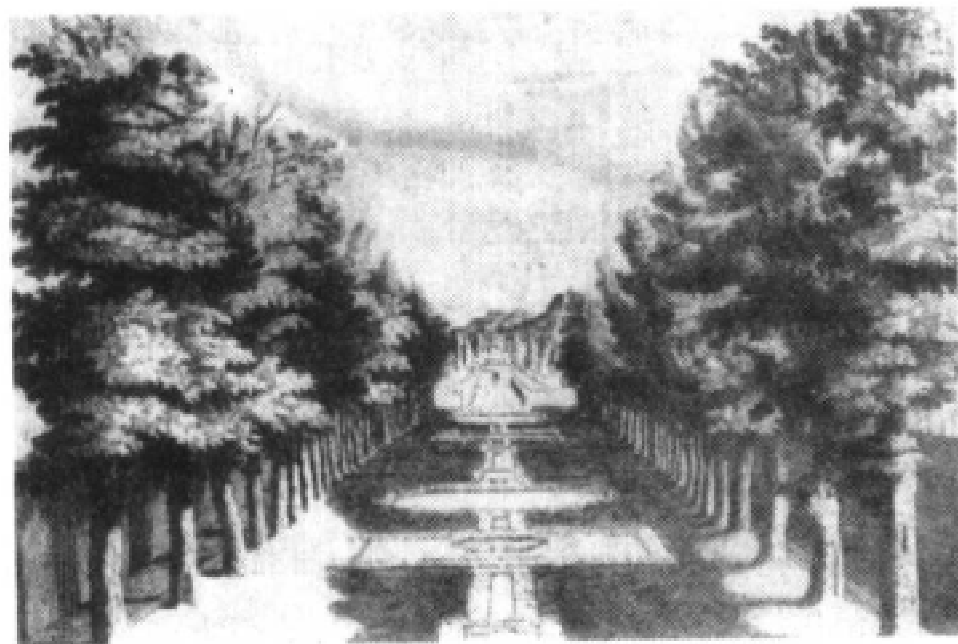
波斯的挂毯（戈塞因）



伊斯法罕城（戈塞因）

入了最后的黄金时代。萨非王朝最大的国王阿拔斯大帝移居伊斯法罕（Isphahan），对这个城市的形态进行了调整。他在城市重要部位建造了称为“麦丹”（Maidan－i－shah）的长方形公园广场，广场面积为380英尺×140英尺，并在广场西面建造了长三公里以上，带有两层交叉桥的四条大道，命名为“四庭园大道”。

四庭园大道　如根据十七世纪法国旅行家夏尔丹的记载来想象，如图示那样，渠道纵贯每条大道的中央，这些渠道在宽阔而低矮的露坛处即扩大为水池。水池及渠道的两边用石铺砌，可容两人并排而行。池的大小和形状种类繁多，在露坛之间水呈台阶式瀑布落下。在林荫大道两端设两座凉亭，形成街道的终点。在广场和四庭园大道之间有一片宽大的四方形宫殿



四庭园大道（戈塞因）

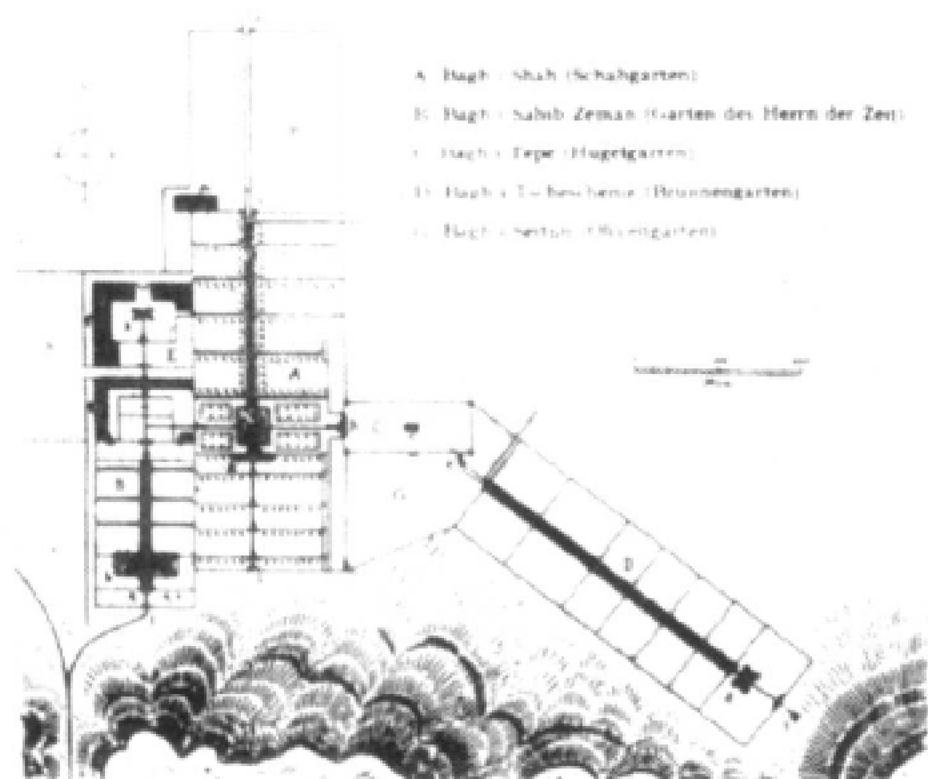
区，内有环抱在庭园之中的各式园亭，其中最有名的是名为“四十柱宫”的建筑物。这座建筑物虽然是十七世纪火灾后由阿拔斯大帝重新动工修建的，但其庭园仍保持着昔日的面貌。园亭建在长方形围墙正中，配有一个由每行六根、并列成三排的柱支撑的木屋顶前廊。细细的渠道绕着园亭淙淙流淌，从建筑物流出的非常大的水渠则贯穿全园。庭园划分为规则整齐的花坛，其间穿插着林荫道。

阿什拉弗园　阿什拉弗园是一座田园别墅遗址，距斯特拉巴特有数公里，位于远离阿什拉弗城的厄尔布尔士山（Elburz Mts.）的斜坡上，是阿拔斯一世时代的产物。据德国的东方研究家扎烈记载：“该



波斯王之庭的凉亭（戈塞因）

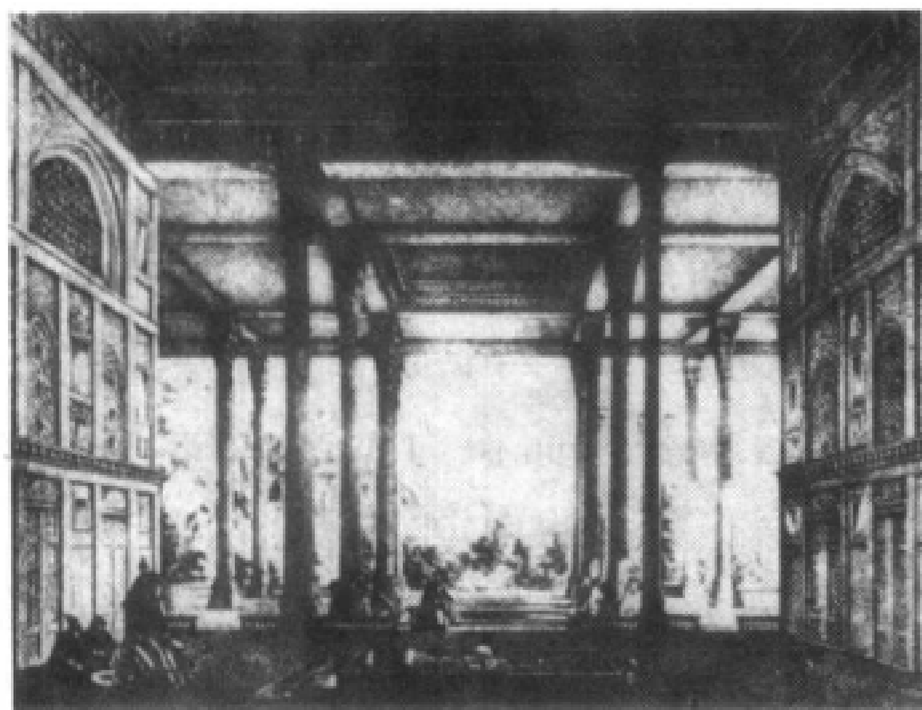
别墅有七个完全规则的长方形庭园。其布局仅为适应庭园所在的地形，而不是为了使主要设计构思相互谐调一致。”它分为向西倾斜的“泉庭”和向北倾斜的主庭部分——“波斯王之庭”。这两部分都呈露台状布局，露台上都建有主要建筑，这两个庭园分别用墙围着，设计上缺乏统一。“波斯王之庭”有一个大前庭，除此之外，十层露台重叠在面积为450×200平方米的地面上。宽大的渠道沿着墙从一个露台流向另一个露台，一直流到中心的小瀑布，再穿过第五层露台上的凉亭一泻而下。这层露台上的渠道比其它的渠道宽，



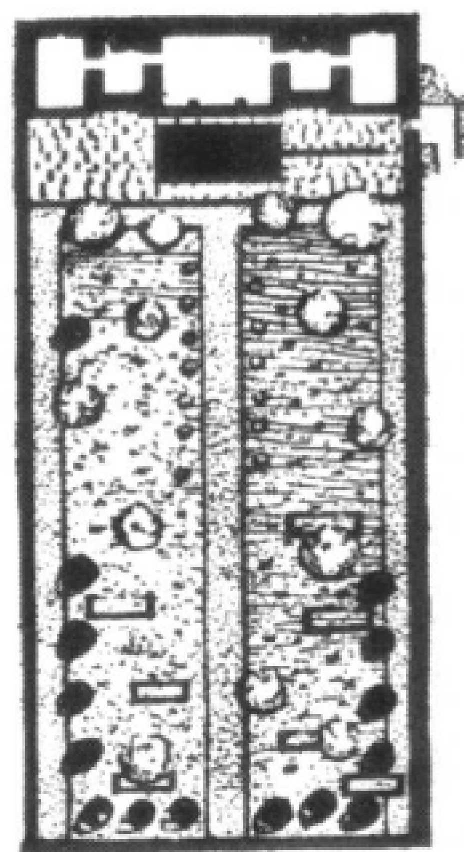
阿什拉弗的平面图（戈塞因）

并扩大成长方形水池，水池四周有花坛，花坛又被十字形的渠道支流分为四部分。位于上方的“老人园”的设计也与此相似，庭园中建有大宫殿似的圆顶大凉亭。在后宫中有围着高墙的“家庭园”。在远离此地的主庭园之东有高大的露台，从这里拾级而上，就到了临时住所或女宾接待室。现在这座别墅已成一片荒野，其庭园中最突出的装饰就是象征着水池和渠道的巨大的罗汉松。

伊斯法罕以南500公里处有桑德王朝的首都设拉子（Shiraz）。大约从中世纪开始，就有“皇帝道路”贯穿于这两个城市之间。设拉子是法尔斯省（Fars）的省会，而法尔斯是波斯人的发祥地，也是波斯最大的一个省，还是波斯文学史上著名的诗人萨迪和哈菲兹的诞生地，因而广为人知。自古以来，波斯人出于对诗歌的爱好，在设拉子城里为两位诗人修建了陵墓，一座是哈菲兹的陵墓“Hafiziyya”，另一座是萨迪的陵墓“Sadiyya”，并立了诗碑和凉亭等等来赞颂诗人的业绩。哈菲兹曾写诗赞美设拉子，诗曰：“青冈栎树荫环绕着秀丽的流水，水声潺潺的庭园遍布全城。”1674年访问过该城的夏尔丹也记载说：“设拉子到处都是庭园。”在“皇帝道路”的林荫树东侧有“安乐园”（Bagh－i－Dilgusha），在哈菲兹陵墓北面的不远处有称为“七柱身”（Haft Tan）和“四十柱身”（Chehel Tan）的庭园。在这两个建在土和砖造的高墙之中的庭园里掩埋着无数有名之士，它们是卡利姆·康（Karim Khan，1750～1779年。桑德王朝波斯的建设者）时代的产物，属于近代的庭园住宅类型，凉亭设在围墙的北端，房屋为南向，其前面有水池。在它的附近，“世界像之园”（Bagh－i－Jahan Numa）和“新庭园”（Bagh－i－Naw）对峙在前述的“皇帝道路”两旁。前者位于林荫道东侧的哈菲兹陵墓及“七柱身庭园”附近，因有阿拔斯一世在1607年种植的罗汉松大树而闻名遐迩。1766年，卡利姆·康·昌德在这里建造了“摄政园”（Bagh－i－



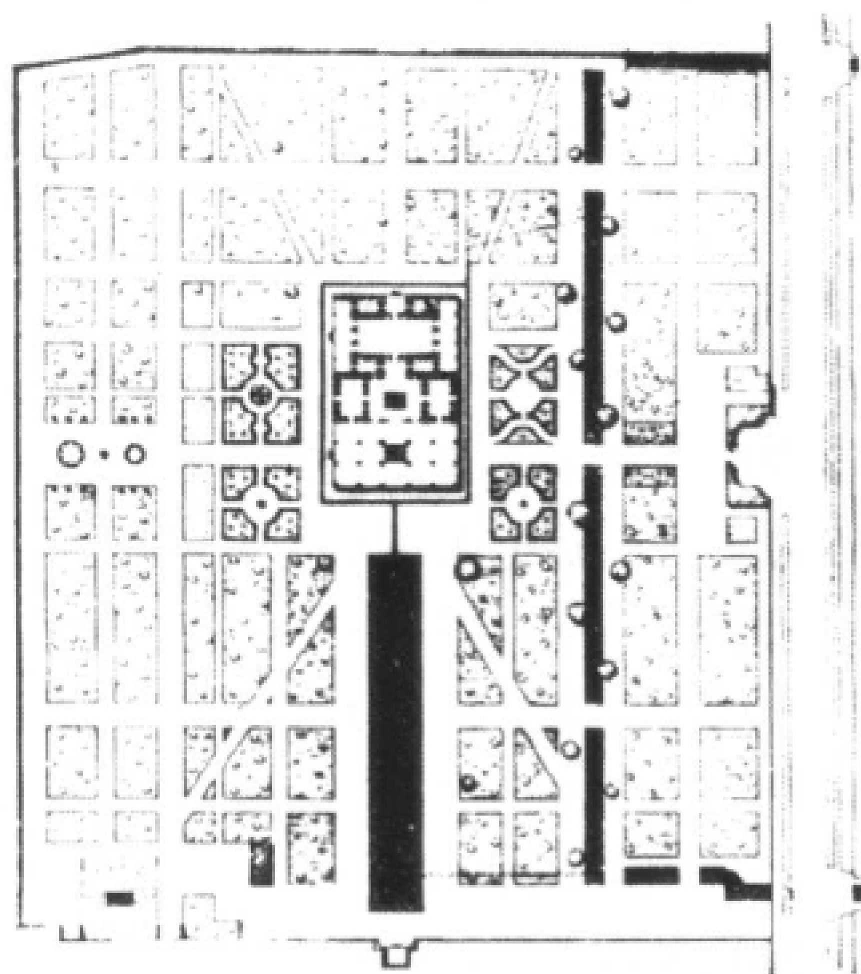
四十柱宫的门廊（威尔巴）



七柱身园平面图（威尔巴）

Vakil)，但仅过半年就将它改名为“世界像之园”。这是一个围墙环绕的巨大的正方形区域，通过人工堆土使其高于四周的地面，罗汉松、洋梧桐等林荫树排列在网状道路的两旁。

1665年左右，据十七世纪法国的东方旅行家塔弗尼尔（Jean Baptiste Tavernier）记载：“（设拉子）城外北面的山脚下有古波斯王的佛德奥斯园（Bagh – i – Firdaus）。园中种满了果树和玫瑰，在山麓的庭园尽端的一群建筑物下方，设有一个水波荡漾的大水池。”1705年勒·布鲁因（Corhelius Le Bruyn）记述了菲罗杜斯（Ferodus）优美典雅的庭园，恰在一百年后，这个庭园就被命名为“Takt – i – Qajar”（卡扎尔王座）。当时，把这个庭园的创建年代上溯到1789年，即卡扎尔朝的穆罕默德·沙（Muhammad Shah）的时代。庭园的左侧是班羚的圈地及其它游乐场所。1850年以后才取名为现在的“塔库



四十柱宫与周围的庭园（威尔巴）

特园”。拍摄于约五十年前的照片揭示了这个庭园的荒废状况，后对上部的平坦部分进行了修复，并于1945年绘制了那时遗址的平面图。这是一个以喷水来浇灌全园的典型作品，十分富有情趣，园中的流水集中注入大水池。这种水池被称为Daryacheh（小海），尽可能地建造得很大。在阿塞拜疆，产生了山腹庭园这种类型，此后，与Babur（巴布尔，印度莫卧儿帝国的缔造者）创造的设计手法相结合，波

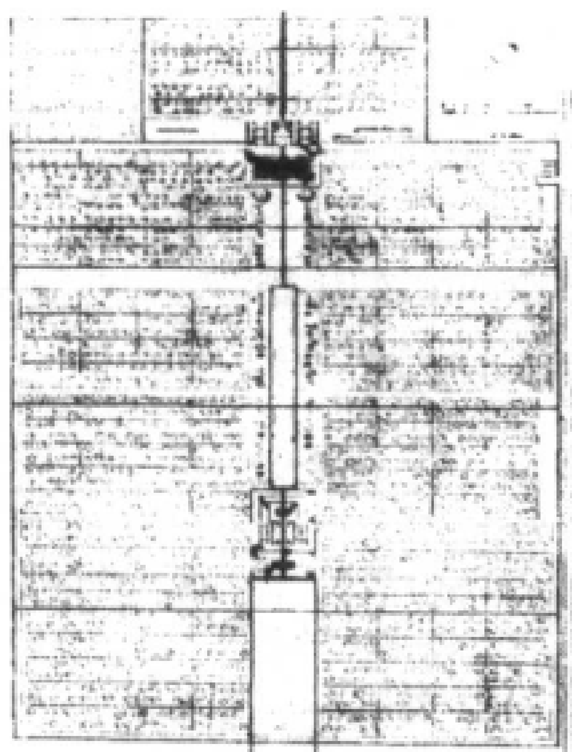


设拉子周围的庭园分布图（威尔巴）

斯的影响在印度重新出现了。不过，这种庭园何时在伊朗出现过却无从得知。

在设拉子城北的临河处，还有其它一些远近闻名的庭园。其中屡被记载的庭园是1824年左右建造的“嫉妒乐园之庭”（Bagh – i – Rasht Behesht）。这个庭园就在今天游览设拉子庭园的人们最熟悉的埃拉姆庭园（Bagh – i – Eram）的附近。它得名于《古兰经》所引阿拉伯传说中的庭园“用柱装饰的Iram”，而常常被误称为“平安园”（Bagh – i – Aram），但这个名称似乎更适合于庭园的气氛。与设拉子的其它庭园一样，无人了解这个庭园的历史沿革，谁是它的创建者也无定论。根据1945年实测所得的平面图，庭园大致在中部一分为二，低下部分为Shahriyar Rashidpur所有，从那时起上部区域就已没有掌握在卡苏凯族人的手中。

埃拉姆是一个充满了浓郁的人情味的庭园，其中有桔树林，宽广笔直的罗汉松林荫道，还有许多结构向游客展示了卡苏凯族热情好客的风俗。在它的平面构成中，纵长的轴线引人注目，该庭园的趣味

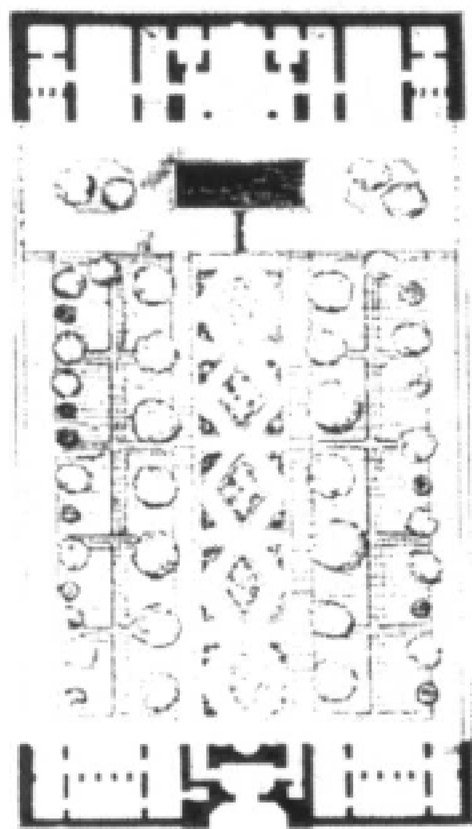


埃拉姆园平面图（威尔巴）

所在全部沿着这条中轴线展示出来，而密植着柑桔类果树的灌溉区则担负着保持区域平衡的责任。

设拉子现存的一个大庭园是值得一看的。如称为“阿菲法巴德”（Afifabad）或“玫瑰园”（Bagh－i－Gulshan）的庭园，它创建于1863年。庭园位于远离城市的西部，内有大凉亭、大水池，附加凉亭等设施，其形式与埃拉姆庭园类似，不同的是，玫瑰园中的主要建筑大部分是采用当地产的石料来建造的。

在稍后的时代，有属于卡瓦姆·西拉兹家族的建筑物，名为“参拜大厅”（Divan Khaneh）。它是一座带有传统特色的山墙式建筑，夏天将门廊的窗帘放下以代替树荫。从平面图上还能看到其它常见的配

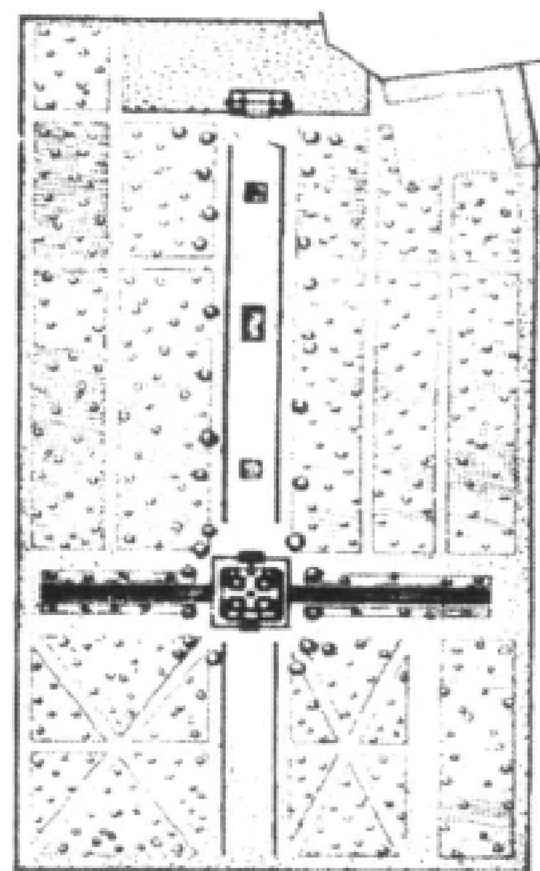


参拜大厅平面图（威尔巴）

置，即水池、中央的装饰道路及两侧的树丛。

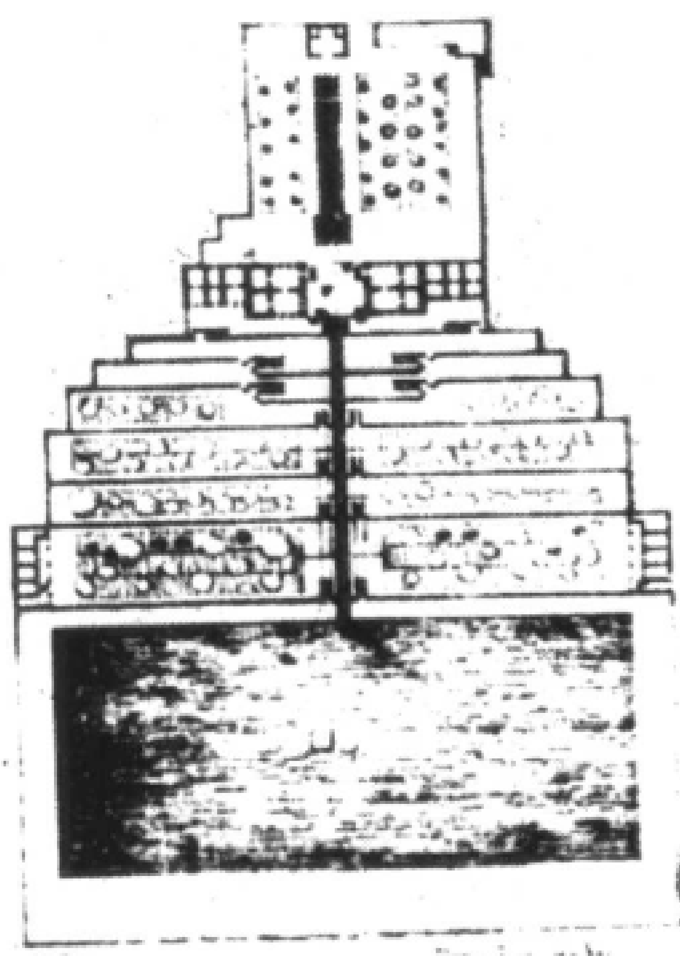
与参拜大厅隔着一条狭窄的小道，还有十九世纪初期的城市的建筑物，它们也归卡瓦姆·西拉兹家族所有。称为“那朗吉斯坦”（Narangistan）的建筑的平面设计与参拜大厅极为相似，但比后者的范围小，还有一个区别就是其主要房间都朝东而不是朝南。

大不里士（Tabriz）因有马可波罗1300年造访过的庭园而成为名城，白羊王朝的统治者在十五世纪末左右将该城立为



“八个乐园”平面图（威尔巴）

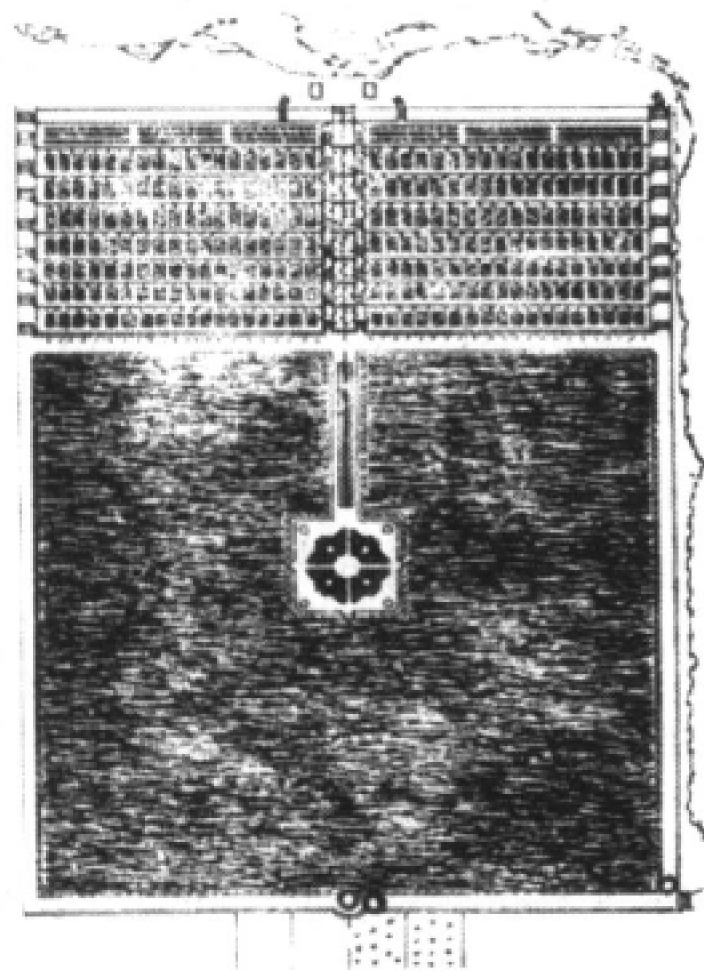
首都，并以“八个乐园”（Hasht Bihesht）这座华丽的庭园来装点城市。在这个庭园竣工后不久，游览大不里士的马可波罗就详细记载了位于十字形园路中心的凉亭、渠道、水池等等。几个世纪以后，同是这个地方又得名为“伊什拉塔巴德园”（Bagh－i－Eshratabad），十九世纪末以前，它又重新改名，变成了现在所称的“北方之园”（Bagh－i－Shimal），不可思议的是这个庭园实际上位于城的南郊。卡扎尔王朝时期，历代皇太子为了作为阿塞拜疆地方的统治者来治理朝政，常常习惯于居住在大不里士，有几代皇太子就住在这个庭园里。根据古代的图制成的复原图表现了



塔库特园平面图（威尔巴）

从只残留着一些大构筑物的地域变化而来的庭园。

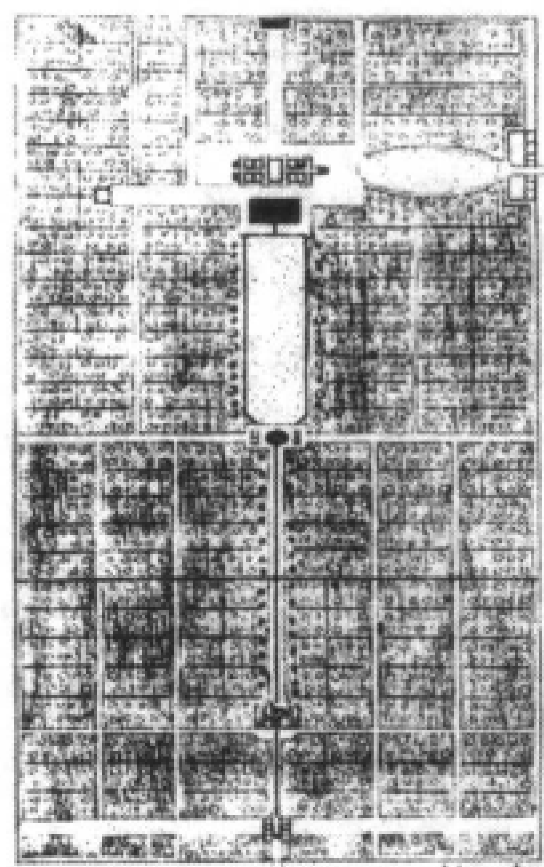
如今在大不里士城的四周还有两个美丽的庭园，它们位于城的东面，在大不里士通往德黑兰的国家公路的南边。一个名为“夏戈尔”（Shah Gol），另一个称为“夏戈里”（Shah Goli）或“夏科里”（Shah Koli），这几个词都是由具有“国王之地”的相同意义的波斯语和土耳其语结合而成。当然，这两个庭园的主要部分均为一个人造水池，池的一边长 700 英尺以



夏戈尔庭园平面图（威尔巴）

上，据大不里士地方史记载，它们都是由不知其名的国王在 1785 年建造的，为造这两个庭园的水池用尽了同一水源的湖水，园中还筑起了平台，并于十九世纪中叶以前建造了凉亭。它们明显地酷似于设拉子的塔库特园，只是规模更大些而已。这两个庭园的大水池都不是在平地上掘土而成，而是将大量土、砂搬运到此地建成的。

在靠近夏戈尔园的地方有法沙巴德庭园（Fathabad）。庭园的中心几乎掩藏在果树园中，但长长的水路轴线却使庭园整体与波斯风格相结合，除了将古式凉亭变成



玫瑰园平面图（威尔巴）

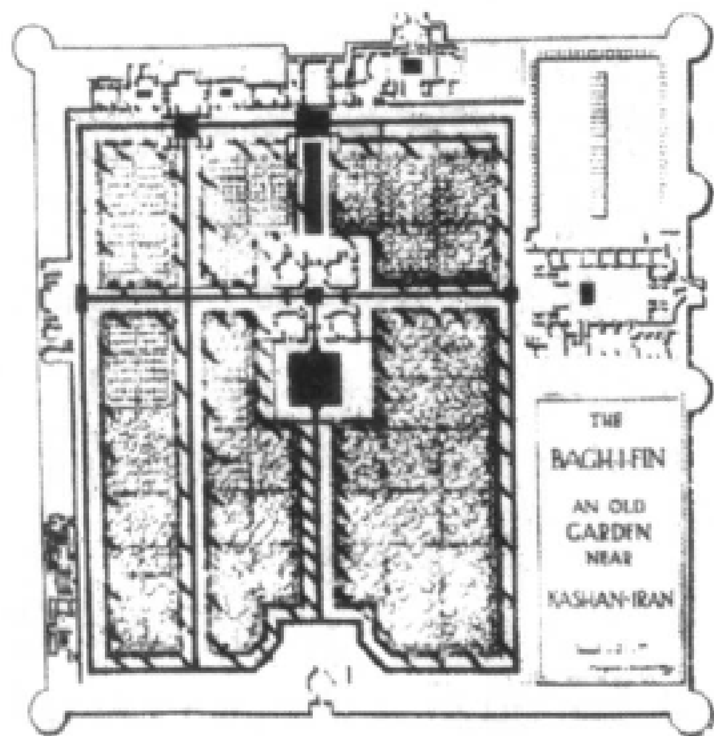
了近代的房屋之外，所有的一切都十分协调。在上部庭园的南边，从庭园尽端开始的中央林荫道既表示出水池形状的变化，又明显表示了水平面的改变。在某些地方，渠道环绕着一片草地，草地边缘依次摆放着一排盆栽天竺葵，一直通到用巨石嵌边、被老态龙钟的古树环绕的水池，使这一设计意境达到高潮。

沿国家公路从大不里士南下德黑兰，再沿到古姆的道路就来到了因玫瑰而著称于世的卡香（Kashan）。在道路的右侧可以看到参天的罗汉松树宛如费因园中耸立的高塔。费因园是世人瞩目的波斯规则式

大庭园的最杰出的作品。

据说卡香郊外的费因园曾是萨非王朝的统治者夏·伊斯迈尔的会客所，1587年以后，夏·阿拔斯在此大兴土木，1659年夏·阿拔斯二世也曾访问过这个庭园。然而，费因园中那些古老的建筑早已消失殆尽了，现在的建筑物都是1799年到1834年法特赫·阿里（Fath Ali Shah）统治时期才建造的。1852年当时的首相埃米尔·喀比尔（Amir－i－Kabir）在这里遇刺，这一历史事件也许比庭园的美丽更能使波斯人浮想联翩吧。

在这一惨痛事件发生后的七十五年之间，费因园被恣意荒废，建筑也逐渐倒坍了。1935年，费因园（Bagh－i－Fin）被定为伊朗的国家纪念物，并对它进行了必要的修理以使它重新充满活力。费因园是国家王家庭园的优秀实例，是波斯庭园的缩影，而且，这一个作品就将波斯庭园中最杰出的事物和因素全部一展无余，所以，值得对它给以密切的关注和特殊的兴趣。虽然庭园之外干旱缺水，但园内却林木扶疏、流水纵横，浓密葱郁的树叶、五彩缤纷的鲜花、蓝色的瓷砖、喷泉、彩色石膏像和木雕等弥补了外部风景单调之弊。



费因园平面图（威尔巴）

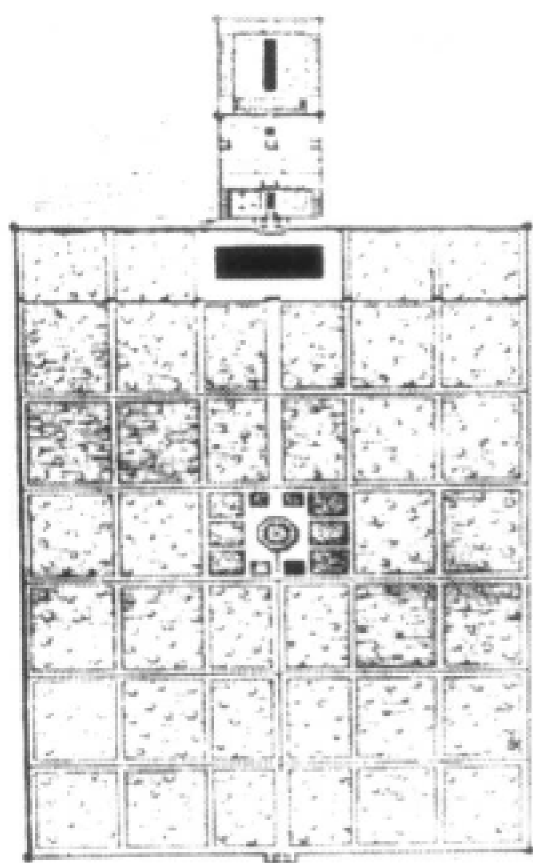
费因园的平面构图使人联想到波斯的庭园地毯，众多的渠道、果树园、鲜花、凉亭等等，两者的组成因素全都表现出一种相似的关系。渠道的侧面和底部铺砌了フアヤンス烧制的蓝色瓷砖，所以，当水注入大树环抱的大水池时，便熠熠生辉。

德黑兰附近的庭园因不及伊斯法罕、设拉子的庭园历史悠久，所以被认为缺少吸引力。卡扎尔王朝的创始人阿卡·穆罕默德·康（Aqa Muhammad Khan）扩张领土，最初建都于里海沿岸的萨里（Sari）城，后于1788年迁都德黑兰。国王的外甥法特赫·阿里于1797年登基，在执政的约四十年间，他一改旧貌，大兴土木建设了庭园、宫殿、广场、公馆及私人住宅等。工程首先始于蔷薇园（Gulistan Palace），卡加尔斯城（Qasr－i－Qajars）和画廊宫（Negaristan）全都是那个时代建成的。到法特赫·阿里的孙子穆罕默德·沙时，德黑兰发展速度虽然有所降低，但在拿歇尔·丁·沙赫（Nasir addin Shah）为王的漫长年代（1848年～1896年）中，德黑兰却变成了一座十分繁华的城市。

自1925年开始，德黑兰城的各方面都发生了变化，人口也增加到一百五十万以上。城市本身则迅速向北部扩大，十九世纪位于城郊一公里处的画廊宫殿到1930年时已超越了这个范围，并于1930年和1955年间与其北面五公里处的卡加尔斯城合并在一起。蔷薇园据说是法特赫·阿里时代开始创建至1806年才完成的。画廊宫则竣工于1810年左右，凉亭设在一个数英亩的长方形区域内。

正如卡加尔斯城的复原图所示，该城是由宽阔而平坦的地带和筑造在陡坡上呈露坛状的墙围地所构成。在斜坡的底部有大水池，它的设计与大不里士附近的夏戈尔园（Shah Gol）及设拉子的塔库特园相同，采用了将山腹庭园与人造水池相结合的传统手法。该平面图可能忠实描绘了二

十英亩区域内的原来构成情况。以下译文摘自古代目击者的叙述："(该园) 设计了两旁种着繁茂的白杨树、垂柳、各种果树及许多蔷薇花的平行的园路。"庭园的中央矗立着用绿色大理石、砖、上釉瓷砖建成的大亭子。



卡扎尔城堡的修复平面图 (威尔巴)

在伊斯兰教的经典《古兰经》中不乏描写乐园的章节。其中写道：

"信道而且行善者，我 (安拉) 将使他们进入临诸河的乐园，而永居其中。他们在乐园里有纯洁的配偶，我将使他们进入永恒的庇荫之中。" (第四章第五十七节)

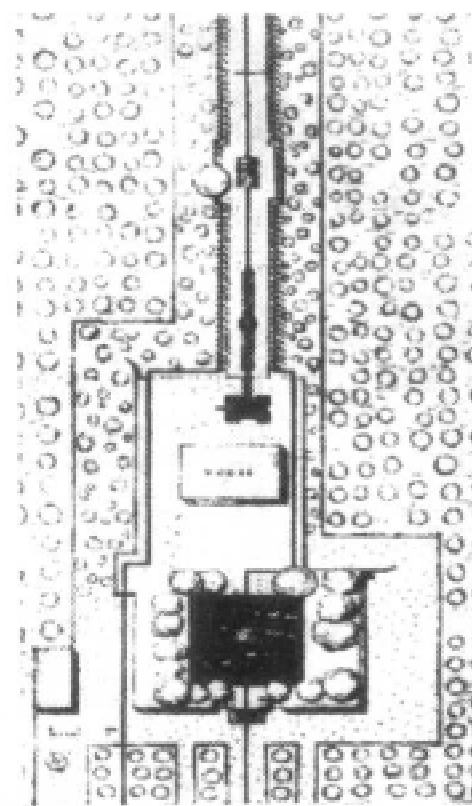
在另一章中还进一步写道：

"敬畏的人们所蒙应许的乐园其情景是这样的：其中有水河，水质不腐。" (第四十七章第十五节)

这些论述都将清澈的流水列在首位。不难想象，对于生活在沙漠之中的波斯人来说，水是多么地珍贵，临河之地不言而喻正是他们所渴求的生存场所。因此，在波斯的庭园中，与水有关的设施是至关重要的。为此，首先筑造的是水池。无论是至今尚存的萨非王朝时代的费因园，还是其后筑造的设拉子的埃拉姆园，水池都是它们不可或缺的庭园构成因素，这是可想而知的。在波斯庭园中，水池几乎都设在建筑物之前，偶尔也有设在建筑内部的情况。不可思议的是，水池的形状不是伊斯兰庭园中的那种圆形，而大部分采用方形或八角形，这或许是因为该国的造园一直循着与模仿自然形成鲜明对照的道路前进之缘故，庭园形式本身是按几何构成展开的，所以，水池的形状也采用方形或八角形，视曲线形为不合理的形状而弃之。

中世纪波斯庭园中设有如地毯图案所绘的渠道，这些渠道既为庭园带来清新凉爽的气息，同时也用作庭园分区的手段。在现存庭园中，萨非王朝时代筑造的费因园及卡扎尔王朝时代建成的埃拉姆园等都是将渠道作为庭园构成的重要设施的实例。

就喷泉设施而言，从十七世纪上半叶访问波斯的旅行家赫伯特和塔弗尼尔的记录上，我们就可以知道在当时的波斯庭园中已经设有十分漂亮的喷泉。例如，伊斯法罕的萨非王朝时期的哈扎贾利布



法沙巴德庭园平面图 (威尔巴)

(Hazar Jarib) 大庭园中就有五百多个喷泉，这些喷泉都用导管供水，并通过阀门这种精巧之物的开关来改变图形 (Pattern) 的组合；还有记载说，在伊斯法罕的阿里·卡普宫中，是用牛力将喷泉的水扬到高处的，等等。除了这些记录之外，

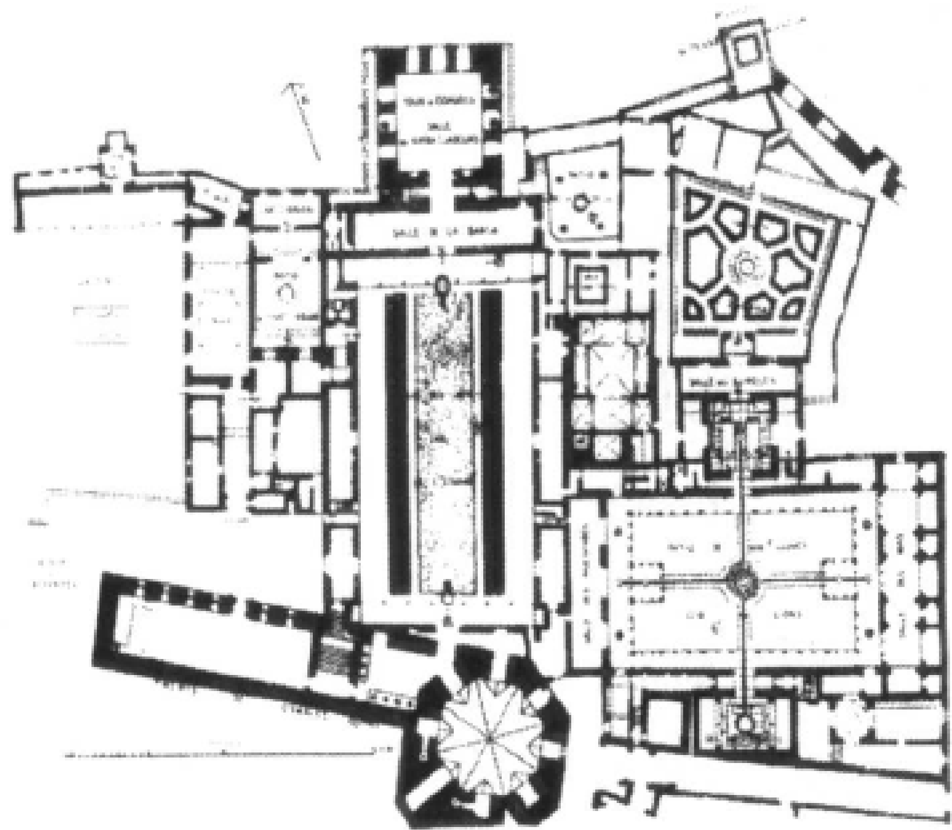
我们还可以从前述的现存古代庭园中想象出当时庭园的面貌。

继水之后，《古兰经》中还提到了清凉的树荫。如要论述波斯庭园中所种的植物，必定首推蔷薇。中世纪诗人菲尔多西曾多次赞颂蔷薇的美丽，后来萨迪、抒情诗人哈菲兹也有盛赞蔷薇的诗作。特别是在萨迪的诗集《蔷薇园》（Gulistan Palace）中，有“美女丰润的面颊尤如鲜红的蔷薇花”之句歌颂蔷薇。浅红色的蔷薇原产于西亚，它芳香迷人，故在波斯的庭园中也喜爱种这种花。

其次，悬铃木自古以来就被波斯人当作避瘟疫之物，古人们喜欢将它种在自己的住房四周。上述的中世纪诗人们也有诗作歌颂这种树木，所以悬铃木与伊朗民族结缘匪浅。烈日之下，这种树木有着相当重要的作用，无论是作为树林，还是作为林荫树，悬铃木都是不可缺少的造园树木。除了悬铃木，波斯庭园中还常种有松树。在古波斯拜火教的圣典《阿维斯陀》中描述的理想境界，就是高墙森森、流水淙淙、永远常青的绿色庭园，而构成这种庭园的就是当地原产的常绿针叶树——Black Pine。

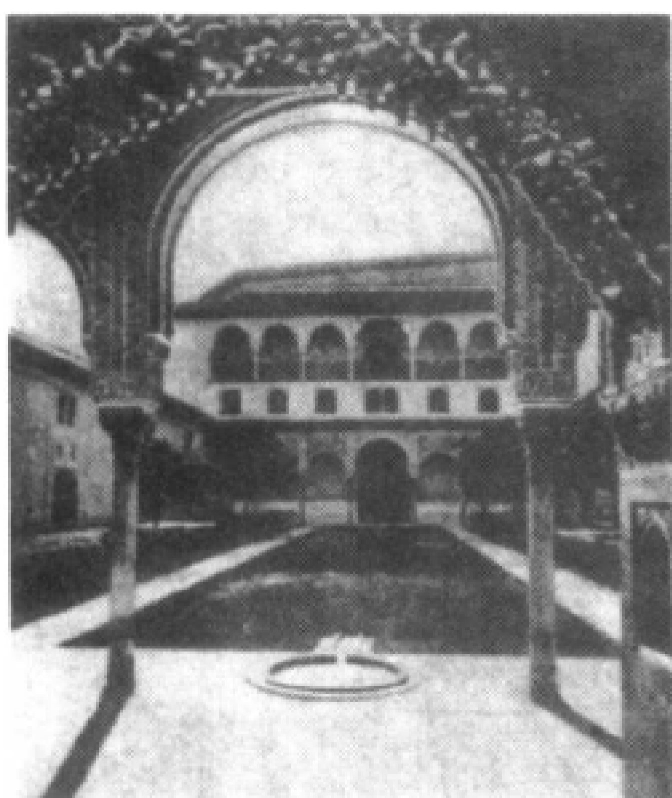
此外的造园树木是早在旧约时代就已种植的果树，如石榴、核桃、葡萄、杏、扁桃、无花果、橄榄、枣椰子、阴月浑子树、栗树、李子、苹果、梨树、樱桃、榅桲、桔子之类。蔬菜类有甜瓜、西瓜、黄瓜等。花卉类有郁金香、银莲花、蝴蝶花、百合、睡莲、水仙、风信子、番红花、罂粟。观赏树木有白杨、柳树、茉莉、紫丁香、连翘、木瓜、合欢树、夹竹桃、桃金娘、四蕊柽柳、黎巴嫩杉、罗汉松等等。

西班牙　向北非沿岸西进的阿拉伯人在697年攻陷了卡塔戈城，越过直布罗陀海峡，进入西班牙半岛，平定了半岛的大部分地区。从那以后，他们统治该半岛直至八世纪，在此期间，西班牙的文化受到很大影响。阿拉伯人大力移植西亚，尤其是波斯、叙利亚的地方文化。这种现象从波斯建筑师设计的宏伟宫殿和别墅就可以窥见一斑，此外，庭园中虽然也允许引进一些外国植物，但就造园而论，仍以西班牙的阿拉伯式造园为标准，创造了富有东方情趣的西班牙阿拉伯式造园。



阿尔罕布拉宫平面图（赫伯斯）

阿卜德·拉赫曼一世是西班牙阿拉伯造园文化的屈指可数的早期领袖之一。他从巴格达的阿拔斯王朝（东哈里发国）逃到西班牙，并征服了原来居住在这里的阿拉伯人，756年迁都科尔多瓦，建立了倭马亚王朝（西哈里发国），号称“都督”。他酷爱园艺，将各种珍稀的外国、尤其是叙利亚的花卉草木移植到西班牙，并在科尔多瓦建造宫殿，他一边广采东方建筑的风格来装饰宫殿，一边又模仿大马士革的祖父的别墅——那是他渡过幼年时代的地方——建造了名为“布萨法”的别墅，竭尽全力地将西亚文化移入国内。相传他为建造别墅的庭园，专门派遣官员前往遥远的叙利亚、土耳其、印度等地，收集奇花异草，再将这些外国植物加以适当的栽

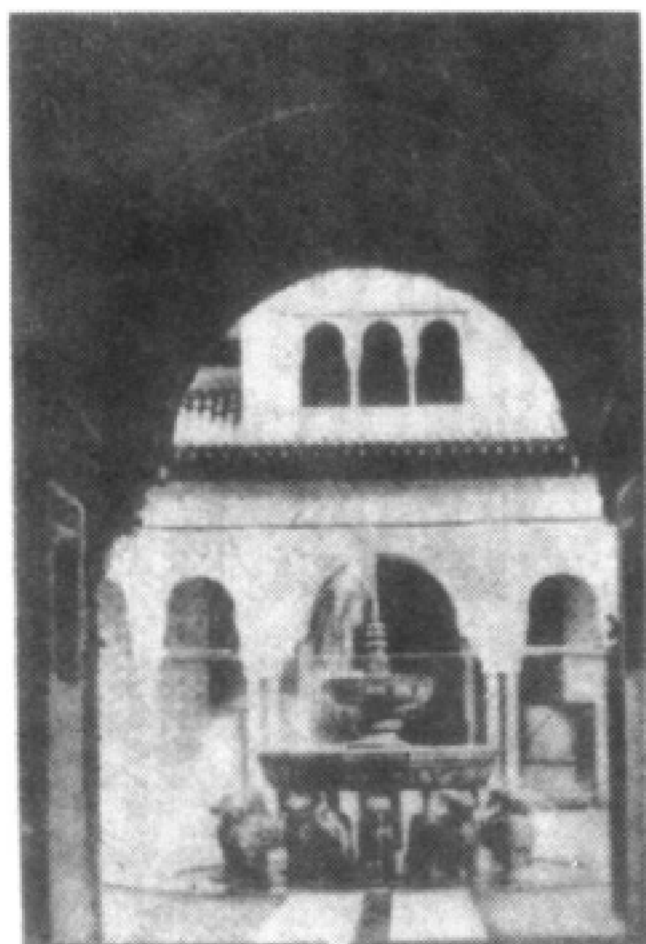


桃金娘中庭（苏阿德）

培，传播到西班牙各地。

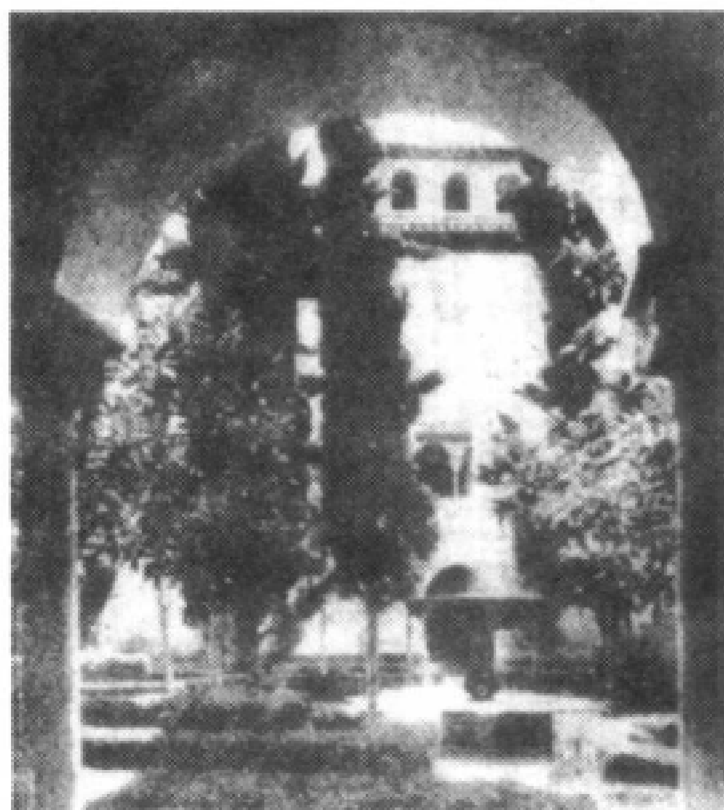
阿卜德·拉赫曼一世的继承者们也象先王一样热衷于园艺。

他们从长期闲置着的罗马人的遗址中借鉴了所需要的结构、材料，并用于自己的样式之中，又受惠于阿卜德·拉赫曼三世时代的太平盛世，数不胜数的别墅在科尔多瓦四周及瓜达尔基维尔河（Guadalqui-



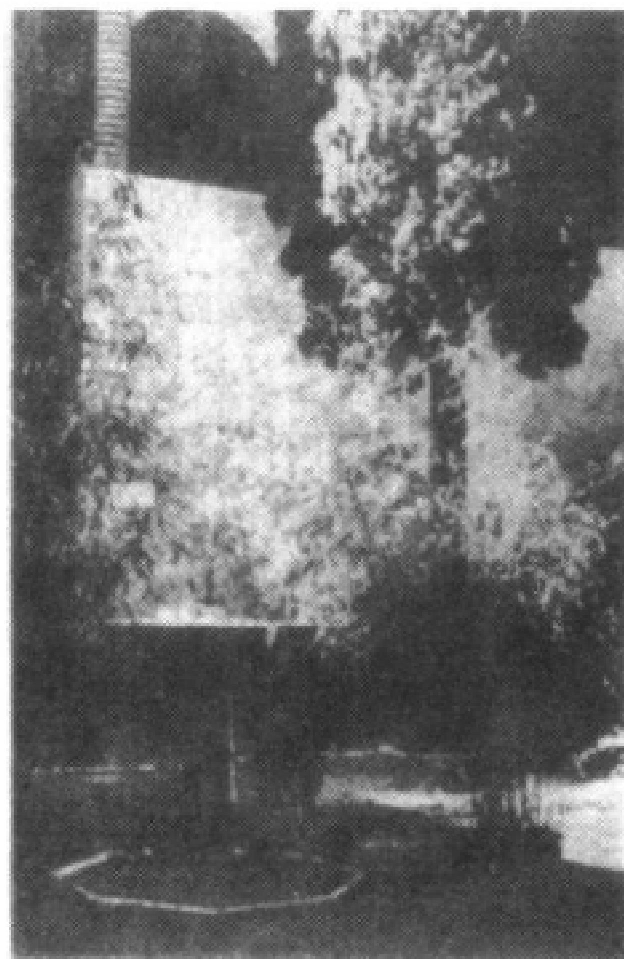
狮庭（苏阿德）

vir）沿岸拔地而起。这此别墅大部分是由来自君士坦丁堡的建筑师设计，并由来自东罗马帝国（即拜占庭帝国）和埃及的人们督造的。国王建设了规模恢宏的阿扎拉别墅。这个别墅整体上采用露台式结构，在最低层露台上有宽阔的庭园、果树园、动物园等。中心露台建有仆人、近侍的住房，王宫设在最高层露台上。这个庭园用马赛克园路，桃金娘，月桂树的树篱，爬满藤蔓的圆顶凉亭，人造水池，喷泉，水渠等装点得五彩缤纷。据说国王为建造这

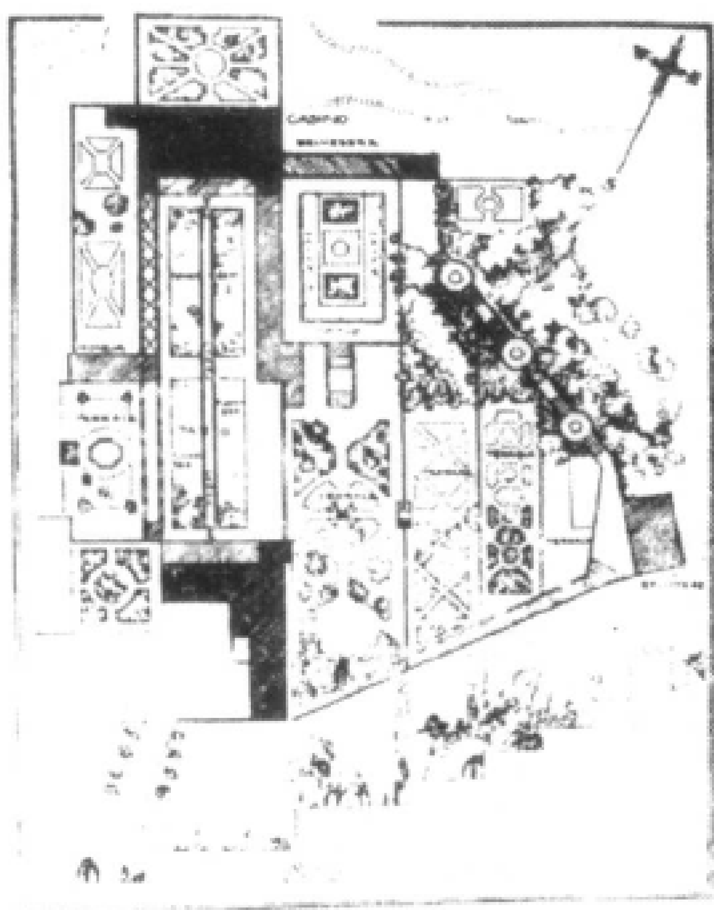


达拉哈中庭（苏阿德）

个华丽无比的庭园，特请来拜占庭的艺术家负责设计，动用了一万人力历时二十五年才告完成，其华丽堪与巴格达的阿拉伯建筑比美。除科尔多瓦之外，装饰托莱多、塞维利亚、格拉纳达、塞哥维亚等城市的早期阿拉伯式建筑和庭园后来几乎都被毁坏，如《天方夜谭》之梦般地消声匿迹了。阿扎拉别墅中建筑物的圆柱被用在



罗汉松中庭（苏阿德）



格内拉里弗平面图（苏阿德）

阿尔卡萨的建设中；在曾是王宫所在地之处今天建起了阿里扎帕农舍，而原来的庭园则变成了柑桔林。在过去曾建有壮丽的别墅与庭园的山腰地带，吉普赛人甚至挖洞掘窟居于其中。不过，幸运的是后来出现了几位致力保护伊斯兰艺术瑰宝的西班牙国王，所以给后世留下了二至三个作品，足以使人想起昔日的华丽景象。以下所述的格拉纳达的阿尔罕布拉宫、格内拉里弗，塞维利亚的阿尔卡萨就是其例。



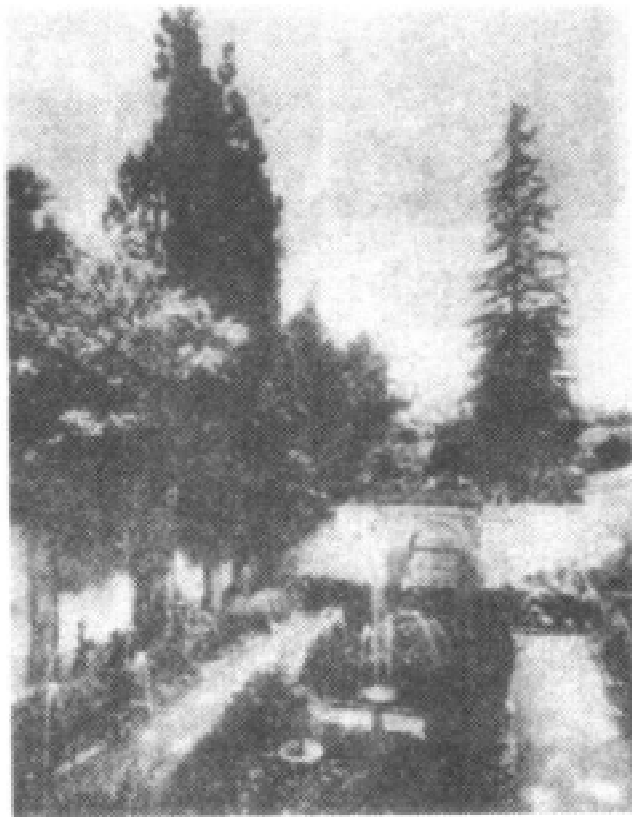
莲花喷泉（苏阿德）

阿尔罕布拉宫　该宫就象阿扎拉那样，原是建在阿尔罕布拉山和毛罗尔山谷之间的最低层露台上，以形成一个称为“阿尔罕布拉宫”的大宫苑，然而，由于后来的破坏和改造，它的大部分已失去了昔日的壮观。这座宫殿是十三世纪中叶由伊本·拉·马尔创建的，直到十四世纪中叶，才由约瑟夫·阿布尔·哈吉完成。目前这里还残留着四个中庭（Patio），靠近

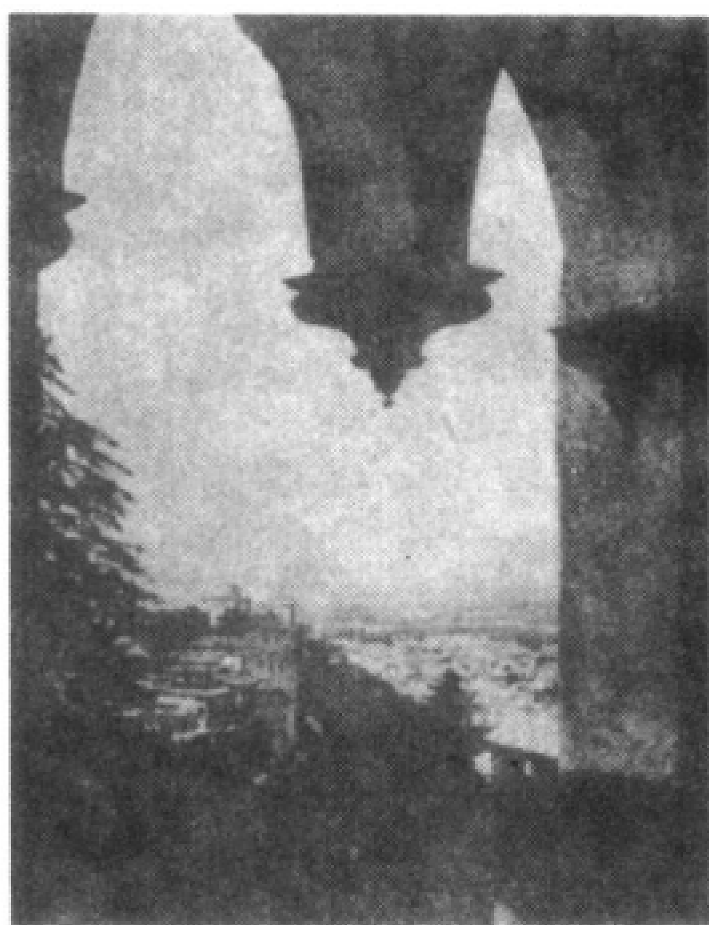


水渠中庭（苏阿德）

入口处有该宫殿的主庭“池庭”。中庭面积为120英尺×75英尺，因中心建有浴池而得名，后来由于几易其主，沐浴仪式也废除了，现在池的两侧种着桃金娘的树篱，故又被称为“桃金娘中庭”。池的两端有白色大理石喷泉盘，水经由小水沟注入池内。与这个中庭相连的是著名的“狮庭”，是由穆罕默德五世于1377年开始筑造的，面积为92英尺×52英尺，因其中

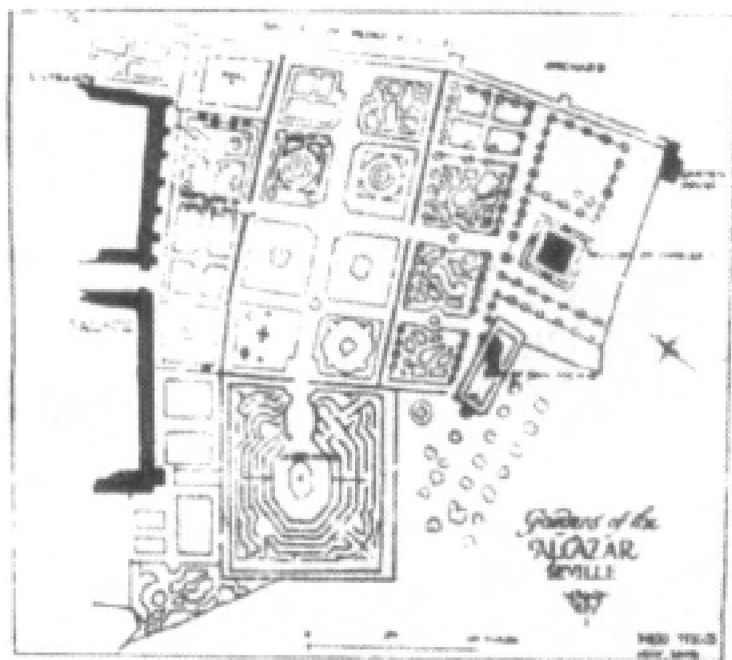


罗汉松中庭（苏阿德）



望楼（苏阿德）

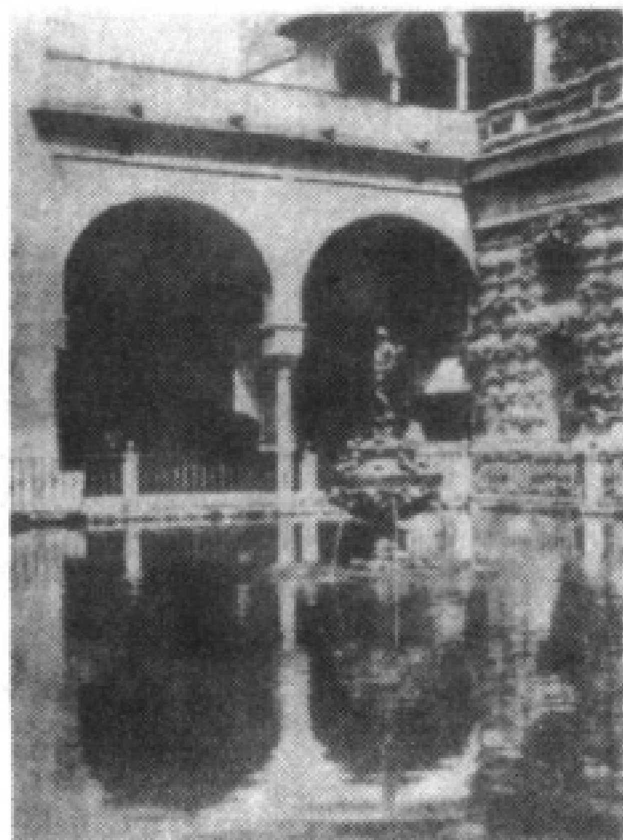
央有用十二座狮子雕象支承的大喷泉而得名。四条小水渠从这个喷泉伸向四方，将全园分为四个部分。这四个区域中曾种过花卉和柑桔树，但现在却成了一片砂砾铺地。以上两个庭园具有最典型的阿拉伯式庭园的特征，下面所述的却是基督教特色浓厚的两个中庭，它们都是将伊斯兰式庭园加以改造或新建的产物。第三个中庭曾附属于后宫（Harem），称为"达拉哈中庭"或"林达拉哈中庭"。这个庭园被黄杨树镶边的各种花坛及穿插其间的园路划分成规则的形状。中心喷泉是将伊斯兰式水盘放置在文艺复兴式台座上构成的，是全园的主要组成部分，喷泉周围罗汉松参天而立，围墙附近柑桔古树枝繁叶茂。从



阿尔卡萨平面图（苏阿德）

这个中庭经拱形通道即到达第四个庭园，即"雷哈中庭"。这个中庭小巧玲珑，建于1654年。它的地面铺着小石块，因四角处有巨大的罗汉松，故也称为"罗汉松中庭"。喷泉设在罗汉松的中央，中庭狭小而雅致。

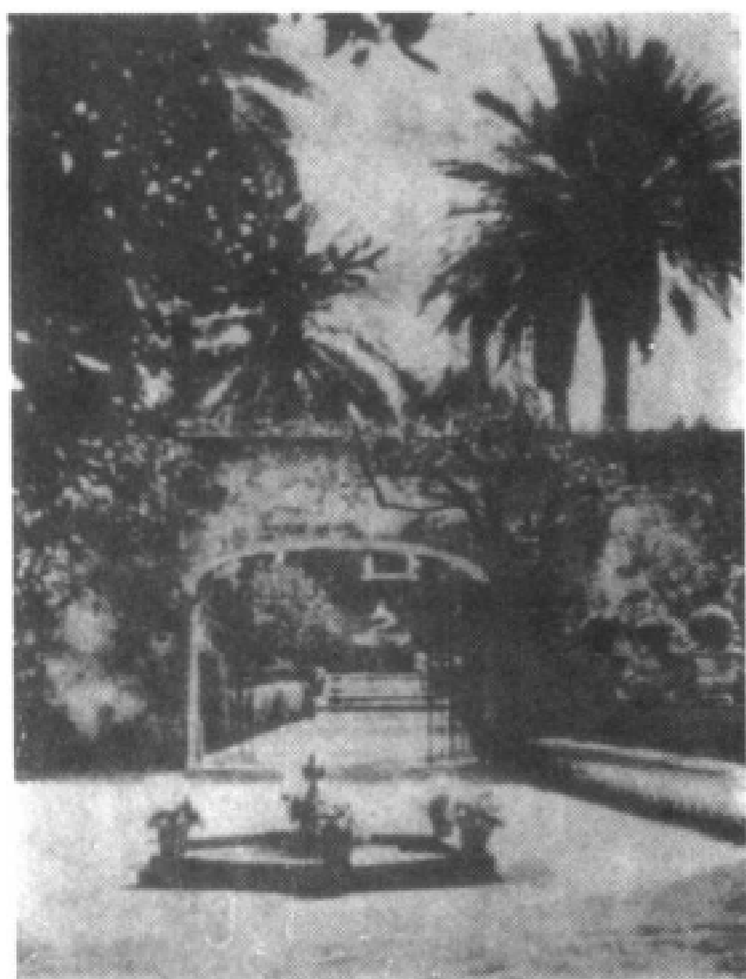
格内拉里弗　该园位于隔着阿尔罕布拉山岗和山谷的色拉·德尔·索尔（Cerra del sol）斜坡地带。一说"格内拉里弗"意为"高高在上的庭园"，因它的所在地比阿尔罕布拉山岗高五十米，是能纵览四方的形胜之地。另有一说认为"格内拉里弗"来源于有"建筑师之园"之意的"Jennatu－arif"一词，故可以想象它最早



菲力浦五世的养鱼池（苏阿德）

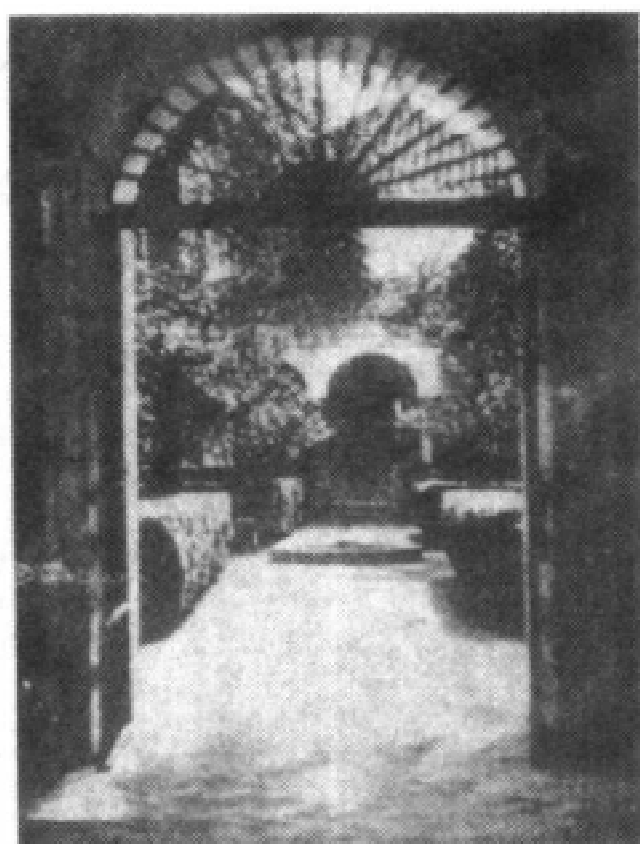
的所有者是位建筑师。格拉纳达最早的伊斯兰王建造了宫殿和庭园，1319年春阿布尔·瓦利德又进行了扩建，至西班牙王统治时期，这里便成了阿维拉家族历代的办公厅，后为喀姆波特哈尔侯爵所有，此后才收归国有，作为历史和美术的纪念物而保存下来。沿着漫长的罗汉松林荫道，"水渠中庭"穿过建筑物，它是一个三边是建筑物，一边为拱廊的狭长的主庭园，拱廊下方有伊斯兰礼拜堂，中庭两端是美丽的拱型列柱廊。该中庭的特征是宽四英尺的水渠纵贯全国，从渠道两侧向上喷射

着拱状水柱，形同莲花的“莲花喷泉”设置在水渠的两端。在这个中庭的下方，伊斯兰式礼拜堂将露坛上的黄杨花坛一分为二。北侧建筑正下方的露台面积为四十平方英尺，中央设一个带圆形大喷泉的蔷薇园。水渠中庭东侧有六排露台，因底层露台与水渠中庭毫无联系，所以必须经“罗汉松中庭”方能通往庭园北部的建筑物。罗汉松中庭内高高的挡土墙边，挺立着数棵罗汉松古树，水渠在此处变成U字形，将两个小岛围在其中，再穿过水渠旁边的



玛丽亚·迪·帕狄利亚的庭园（苏阿德）

建筑与主庭园的水渠汇合在一起。通过南端的拱形庭园门，拾级而上，就到了底层露台。这个露台的地面铺砌着美观的马赛克，两侧栏杆上摆满了盆景。从十九世纪初期的图来看，从这个露台和与它相连的上部四个露台，过去是完全没有的，后来建公园时才附加了这一部分。在这个新筑露台的尽端，有两道台阶通向最高层露台。这层露台上耸立着一座白色的两层望楼（mirador）。它的对面有伊斯兰式贮水池和称为“摩尔人的椅子”（La Sila del Moro）的岗峦。北侧台阶用粗糙的石雕矮墙为边，墙的一半铺着瓷砖，墙下流水淙淙。台阶中部设有三个圆形的休息平台，



查理五世的凉亭和庭园（苏阿德）

各有一个小喷水池，平台上盖满了冬青。其它阶梯与露台均为后世之物，沿东南面的围墙伸展，连接着最高层露台和下面三个露台。它们勾勒出优美的凹形轮廓线，缠满铁柱及横架的繁茂的葡萄树造成了一片赏心悦目的绿荫。

阿尔卡萨　该园于1181年由伊斯兰国王阿布·亚库布·约瑟夫建造，到1248年被西班牙人攻击之前一直为伊斯兰教徒所有。十四世纪中叶，残暴的佩德罗和恩利克二世修复该园，后又经查理五世和菲力浦二世改造。



疯狂约哈娜的浴池（苏阿德）

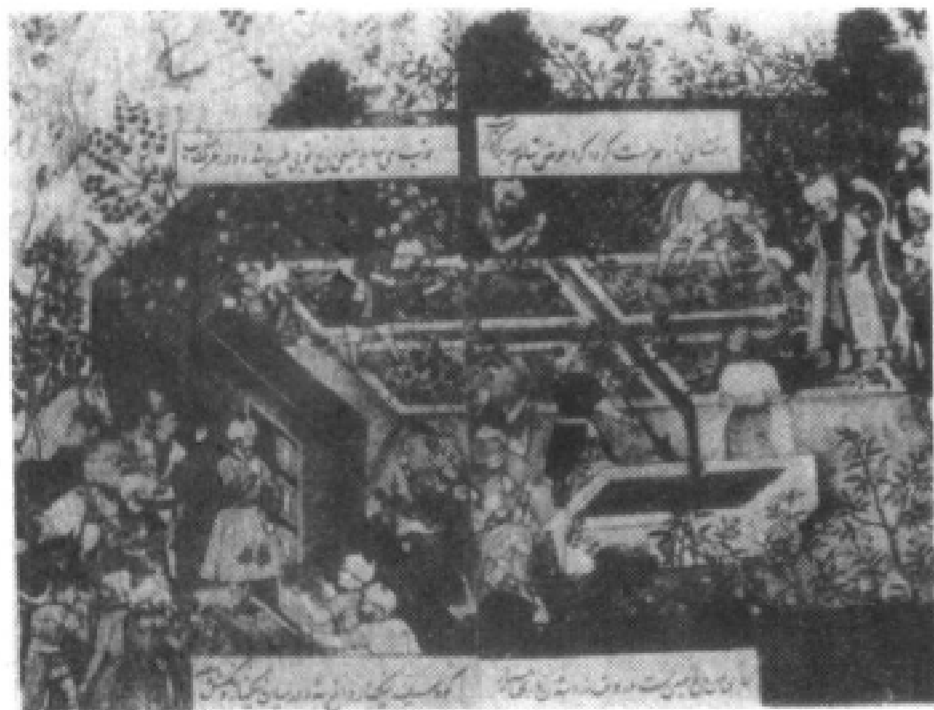
该园入口在东北角，通往这个入口的途中有一个名叫“少女之园”的优雅的中庭，曾经查理五世改造，也是用带蔓藤花纹的五十二根科林多式列柱围起来的豪华中庭。在主庭园的右侧有菲力浦五世筑造的“菲力浦五世的养鱼池”，现已用作贮水池。从这里沿露台而行，铺展着西部宫殿的侧屋，其正面巧妙地饰以壁龛、雕像，呈淡橙色。从养鱼池出发，平行于这座非伊斯兰式宫殿朝西而行，穿过阶梯及喷泉和罗汉松树与木兰树的茂密树林，构成了一条透视线。先从水池步下阶梯西行，有称为“玛丽亚·迪·帕狄利亚浴场”及设在它之前的“玛丽亚·迪·帕狄利亚花坛”的中庭。中庭内的木兰树枝下可以看到小而浅的喷泉。庭园的主轴在此处垂直横穿透视线。庭园主轴线即从浴池开始，经过中庭，再穿过通向南面大花坛的拱形入口，经由文艺复兴时代的喷泉和第二道铁栅门，直抵“查理五世的凉亭”。

南面宽阔的大花坛形成了整个庭园的中心，它被苑路按文艺复兴式样划分得规则齐整，这些苑路大致互相平行且垂直于庭园的主轴线。花坛小区大多采用梅花形（quincunx）栽植，呈 40 英尺 ×60 英尺的矩形。苑路宽 7 英尺到 10 英尺，用红砖铺成线形或人字形图案，有的地方用黄色、绿色瓷砖镶边。在园路的交叉点上设有用瓷砖铺成的喷泉。从大花坛再往西，步下台阶，走出墙来，就进入了另一个天地。这里外观形同自然风景，有中心建洞室的矩形水池。查理五世时期此处是用夹竹桃造成的迷园。在庭园主轴线的尽端矗立着著名的“查理五世的凉亭”。这是一座盖着红色瓷砖尖顶的白色方形建筑物。凉亭的西面是四周围着铁栏杆的矩形水池，这个水池曾被称为查理五世之母“疯狂约哈娜的浴场”，水池尽端建有圆顶的凉亭。

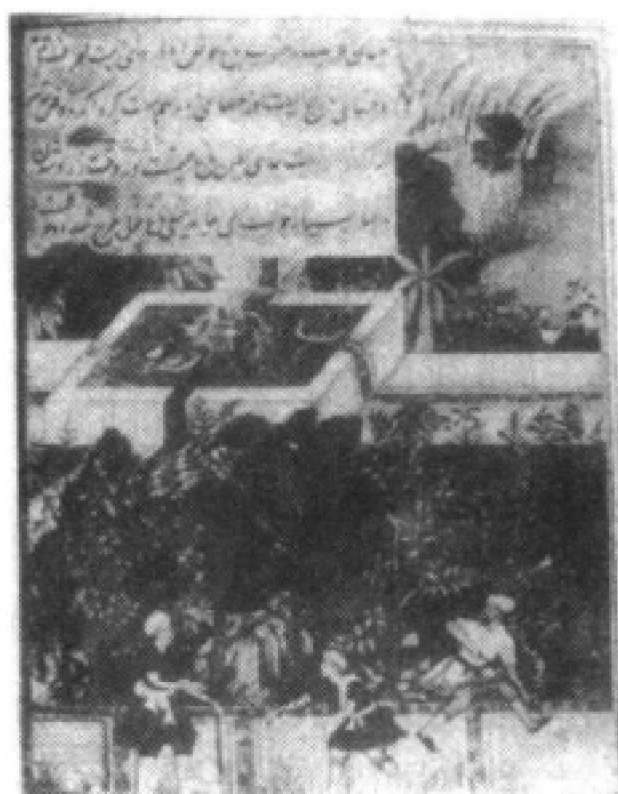
印度莫卧尔帝国　印度，与埃及一样，是世界上屈指可数的最古老的文明古国之一，在它的印度河流域，居住着属于约四千年前古印度民族的雅利安人，后来他们移居到恒河流域，并在那里催开了古印度文化之花。与这种文化的发展相呼应，在美术史上也划分出一个源远流长的古印度美术时期，在这一时期产生了所谓的佛教美术。人们认为造园也与其它美术并驾齐驱地发展着，但因古代庭园的遗构现已荡然无存，所以要了解造园情况除利用文献之外便别无它法。戈塞因在其所著的《印度的庭园》（Indishche Garten）一书中，以诞生在古印度的两大叙事诗《罗摩衍那》（Rāmāyana）和《摩呵婆罗多》（Mahābhārata）中记载的王宫庭园为始，根据古代诗歌的描述，尝试着传递了古代印度庭园的信息。但是这些资料本身带有相当多的传奇色彩，其描写也极富幻想性，所以欲据此来推测庭园的设计是十分困难的。不过虽然无法知道庭园的设计构思，但仍可认为，它们揭示出古印度宫殿与庭园有着何等密切的关系，同时，也明确告诉我们构成古印度庭园的主要元素是什么。从这些资料来看，庭园构成的主要成分中，水居首位，而水常被贮放在水池中，具有装饰、沐浴、灌溉三种用途。即水池既是荡漾着清新凉爽气息的泉池，也是进行沐浴净身宗教活动的浴池，还是培育浇灌植物用的贮水池。除水池之外，凉亭在庭园中也是不可缺少的。它与水池一样，兼有装饰与实用的功能，在炎炎烈日之下，它是绝好的凉台，也是舒适的庭园生活的休憩场所。由于是热带气候，故自古以来人们就有寻求凉爽的强烈愿望，尽管水及凉亭等的使用也实现了这一目的，但他们还在庭园中创造更多的绿树浓荫。

因此，作为庭园植物的绿荫树也倍受重视，而不用花草造园，他们只在水池中种莲花，似乎还特别喜欢开花的树木。

比这种古代庭园更正统的印度庭园，到十一世纪左右才与其它古代印度文化一起繁荣起来。八世纪初，曾一度入侵印度西北部的阿拉伯人，从1000年左右再次侵入这个国度，他们来势凶猛，接着在印度国内出现了伊斯兰教徒的各个王朝，在整个印度疆域内移植了伊斯兰文化，结果，以往的印度文化受到伊斯兰文化的冲击，逐渐改变了它原来的形态。这种冲击表现得十分明显，在伊斯兰王朝之后的莫卧尔帝国时代（1526年~1858年），这两种文化就完全融为一体了。在建筑史上，受伊斯兰文化的影响而产生的建筑式样称为“印度伊斯兰式”，进而分为阿富汗式建筑和莫卧尔式建筑，前者是接近印度建筑的一种过渡样式，后者则完全是伊斯兰式。与建筑相同，这一时期也建造了一些以印度伊斯兰式命名的庭园，但是却不能象建筑那样明确地划分出可称为阿富汗式的庭园。不过，在戈塞因的上述著作中，列举了莫卧尔时代以前的建筑和庭园，其中有奇托尔加、乌代普尔的诸宫殿、勒克瑙的胡赛那巴德国、瓜廖尔宫、阿姆巴市的庭园等等，并将它们视为纯印度式向伊斯兰式过渡过程中的产物。即便进入了莫卧尔帝国时期，从第一代的巴布尔时期到第三代的亚克巴大帝时期，印度的建筑与庭园仍然还保持着本国的特征，名副其实的印度伊斯兰式的作品是在那之后才出现的。



瓦法园（苏阿德）



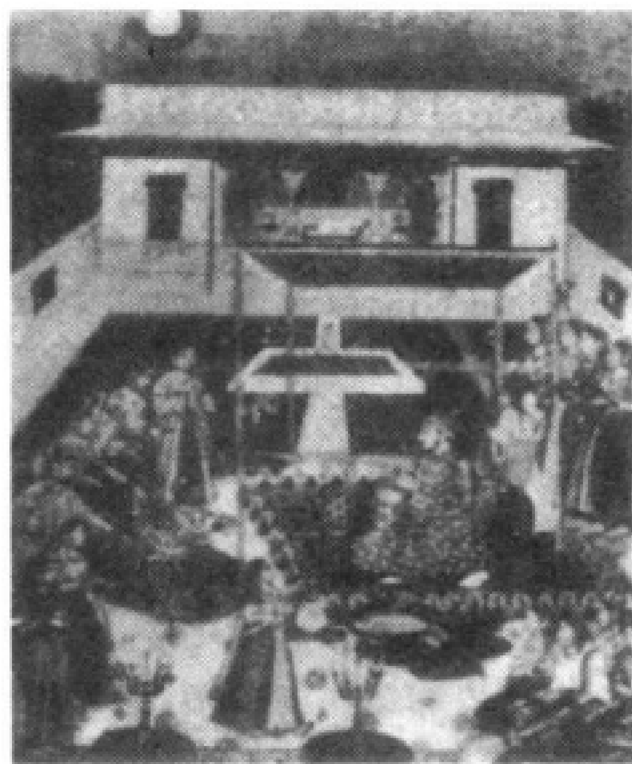
巴布尔鼎盛时斯的庭园

巴布尔时代的庭园　铁木尔的后裔巴布尔征服了北印度后，在恒河支流朱木拿河畔的亚格拉建立了首都。此地自古以来就没有任何值得一看的风景，并且由于战事连绵而成为荒凉不毛之地，国王定居这里，首当其冲的就是要筑造庭园。从巴布尔的《回忆录》中可见，那时的庭园的主要因素与古代庭园同样都是浴池，不过新式花坛被引入园中。后世印度细密画中曾多次描绘过这种带有规则整齐花坛的庭园。现在在亚格拉，由巴布尔王建造的建筑和庭园几乎都荡然无存了。据说位于朱木拿河左岸、围以高墙的“拉姆园”大庭园区就是巴布尔王建造的莫卧尔时代最古老的庭园，遗憾的是现因近年修筑道路以及植树致使这个庭园面目全非。拉姆巴格附近还有其它的大围墙区“扎哈拉园”，这是亚格拉最大的宫苑，为巴布尔王之女扎哈拉所有。除这些宫苑之外，在巴布尔工的埋葬地伊斯塔里弗的卡布勒周围还筑造了“基兰园”和“瓦法园”（意为“忠实之园”）。巴布尔王的《回忆录》对这

些庭园做了详尽的介绍。关于这些记录我们不在此赘述，只参考一下描绘着一部分瓦法园的当年的细密画（miniature）。这幅描绘了巴布尔王初次参观瓦法园，并指导设计所谓“四分区栽培地”的情况。图中两个园艺师在测量路线，带着设计图的建筑师充当了国王的陪同，图的下角画着尺寸稍被缩小的贮水池。方形地域边缘种着石榴树和桔树，墙上耸立着洁白如雪的山，为了突出它的高度，又在低矮的斜坡上画了松鸡和山羊。园外，一些使者模样的人为向国王禀告什么消息而不断敲打着庭园门，但专注于庭园工作的国王却丝毫没有察觉此事。

胡马雍时代的庭园　巴布尔死后胡马雍继位。他遭阿富汗贵族谢尔·夏的驱逐，曾一时处于后者的统治之下。在谢尔·夏之子沙利姆·夏死后。胡马雍借波斯人之力重新收复了失地。此后不久，他也与世长辞，其子亚克巴继承了王位。转瞬即逝的胡马雍国王时代与各先工时代不同之处就是几乎不造庭园，我们唯一知道的这一时期的庭园只有德里陵园。胡马雍王是第一个葬在印度的莫卧尔王，他的陵墓建在德里以南约四英里的地方。这是莫卧尔时代最早的一座大型纪念性建筑物，据说它的设计在八十年后还为泰姬陵所沿袭。这座建筑物高耸在环抱德里的平原之上，它的巨大的圆形屋顶格外引人注目，现在，拥抱着陵墓，面广十三英亩的陵园已成为一片煞风景的赤裸不毛之地，果树、绿荫树也都被一扫而空。但石造水渠和喷水池经修复大致保持了原状。因此，就时代而言，亚格拉的拉姆园虽然历史悠久，但由于它已改了旧貌，所以作为莫卧尔的古庭园，这座陵园就具有了十分深远的意义。

亚克巴时代的庭园　亚克巴大帝继



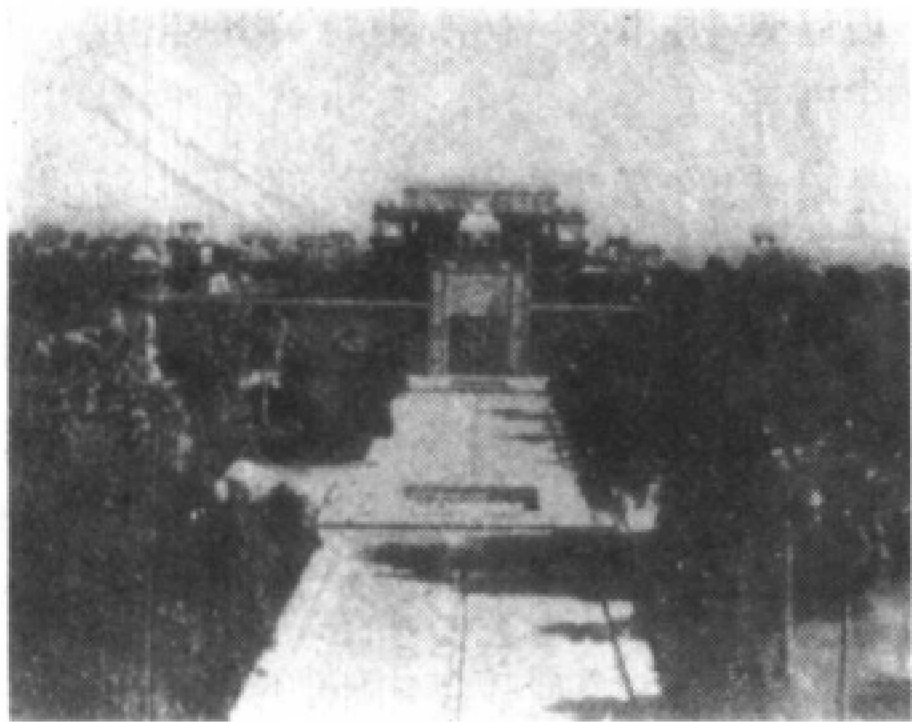
细密画上描绘的屋顶庭园

承了祖先的事业，除使阿富汗人臣服于他之外，他还完全征服了中印度以北的疆域，在这里完成了莫卧尔帝国的建设伟业。大帝对印度的知识和艺术深感兴趣，尤其注重于使印度教徒与回教徒在宗教上的融合，他通过这种融合，巩固了政治上的统一。正如戈塞因所指出的那样，亚克巴大帝的造园土木事业是首先开辟了国内的道路，连接亚格拉市与法特普尔·吉克利的街道。自巴布尔时代以来，亚格拉一直是莫卧尔帝国的首都，亚克巴在法特普尔·吉克利另辟新都，在那里筑造了宫殿和许多庭园。此后没过几年，宫廷又屡屡迁回亚格拉，虽然这座城市没有得到充分的重视，但它区别于其它各城市之处就是它从未成为侵略者的军事根据地，部分建筑还保存得相当完好。

据戈塞因记载，因为亚克巴大帝是绘画爱好者，在他的宫殿及附属物中都装饰着绘画作品，这类作品就是受波斯细密画的影响绘出的壁画。尽管这种遗物为数甚少，但与这类壁画技法相同的绘画却作为书籍的插图而流行起来，它们就是残存下来的今天所谓的 miniature。这些细密画对庭园做了详细的描绘，如实反映了那个时代庭园的全景和细部景观，有的甚至还使

人想到当时庭园生活的情景。这些细密画有的是纯绘画性的，有的则是说明性的，它们的构图既有透视画风格，又有鸟瞰图风格。对于我们了解今天已完全荒废了的庭园原貌而言，所有这些细密画都不失为绝好的材料吧。

除法特普尔·吉克利外，亚克巴晚年的二十年中，还以亚格拉和拉合尔两城市为他的居住地。后来他的儿子查罕杰和孙子沙贾汉也在这两座城市中陆续建造了诸宫殿。戈塞因认为，虽然这两座城市中亚克巴时代的建筑与查罕杰时代的建筑区别甚微，但沙贾汉时代的建筑却明显不同于前两者，不过，他尚未对庭园加以任何具体的说明。亚克巴时代的庭园实例有建造在远离上述两城市的北方山区克什米尔的庭园。亚克巴是第一个进入克什米尔地区的国王，他在斯利那加（Srinagar）建设了名为“绿丘”（Hari Pabat）的城堡，还在距塔尔湖（Taal Lake）很近的地方设计了尼西姆大庭园。这个庭园位于高于湖面的辽阔美丽的地带，因树下终日凉风习习而得名。现在，庭园的围墙，水渠、喷泉等均已不存，只留下一片杂草丛生、荒弃了的石露台。



西康德拉（苏阿德）

在离亚格拉约五英里半的地方有亚克巴的陵园西康德拉。这座陵园围在锯齿形高墙之中，巨大的方形陵园区被建造成十字形，陵墓耸立在其中央凸起的宽大露台上。它的各边都造有贮水池，池中心设喷泉，由流经石铺园路中心的小水渠供水。陵园是亚克巴自己创建的。

查罕杰时代的庭园　据说查罕杰在登基之前就曾营建过几个庭园，但都没有什么名气。查罕杰的庭园多半与他的爱妃纽·查罕有关。莎达拉园就是其中一例，它位于拉合尔以北五英里的拉威对面。庭园规模很大，其设计与西康德拉十分类似。它由八个大露台构成，露台上有被一排喷水池围着的陵墓。这里的水渠虽然狭窄，但却宽于西康德拉附设在石园路上的小沟渠，现渠道两旁是种着丝柏和鲜花的长花坛。在朱木拿河对岸有称为“伊提玛德·乌德·道拉”的美丽的陵墓，这是纽·查罕为纪念其父米尔扎·加斯·贝古而建的，是大理石镶嵌工艺的最早实例，这种工艺从波斯的瓷砖马赛克直接发展而来。该陵墓及陵园均小于西康德拉，河岸边的古庭园虽然保存完好，但中心露台上的四个大贮水池却都空无一物了，所以既看不见喷泉喷水的闪烁，也听不到小水渠流水叮咚，只有一些稀稀落落的树木。

查罕杰王与爱妃有每年移居克什米尔的习惯。此地风景迷人，是极好的避暑胜地，所以从亚克巴王的尼西姆园开始，这里就成了著名的历代国王的避暑别墅区。现在这个地方还有尼夏特园、夏利马园、阿奇巴尔园、维里那格园等，其中最有名的是夏利马园和尼夏特园。

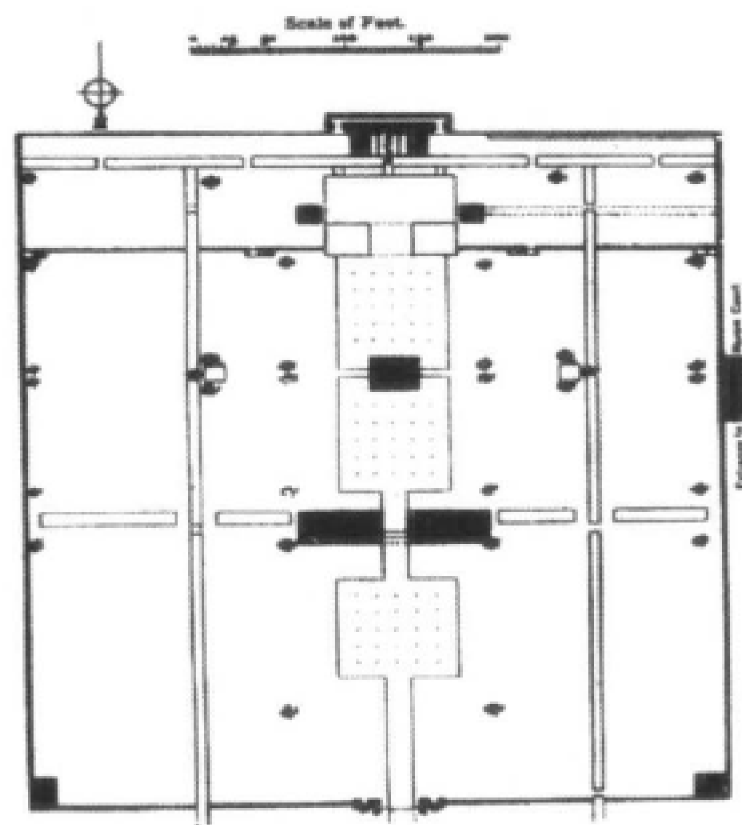
尼夏特园是塔尔湖南侧的美丽庭园，由纽·马哈尔之弟阿沙福·坎建造。他与同家族中的其他人一样，官居国王之下，万民之上。这个庭园由十二个露台组成，这十二个露台象征着十二座宫殿，它们沿着塔尔湖的东岸依山逐渐升高。流经



尼夏特园（苏阿德）

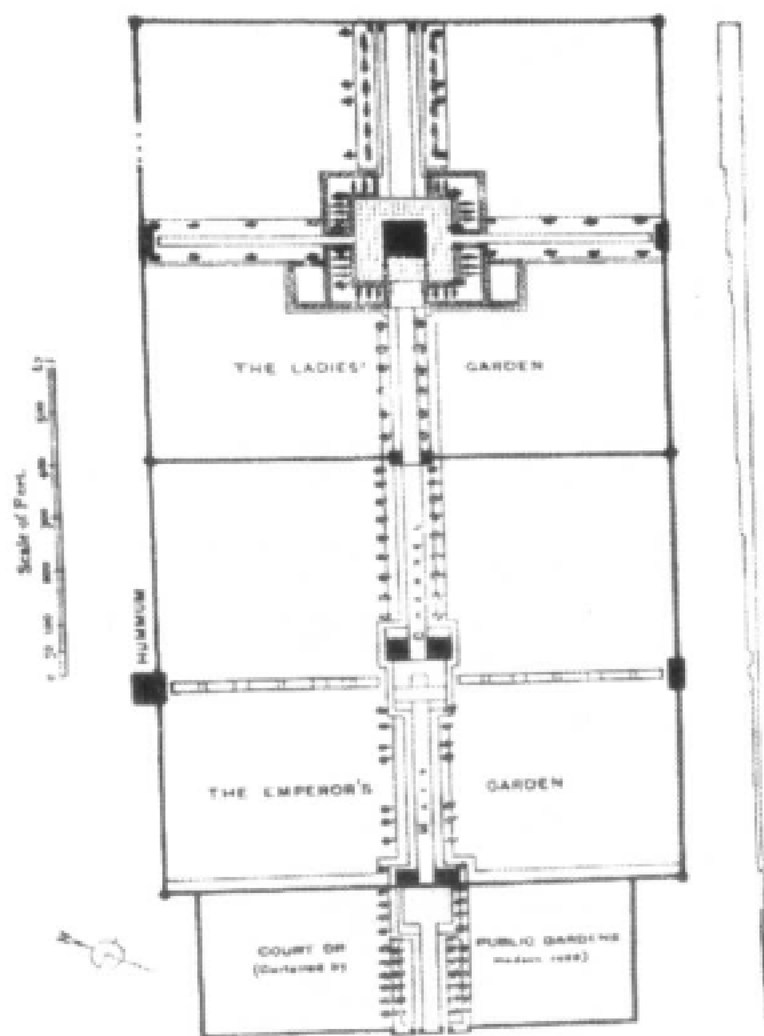
水渠的水变成台阶形瀑布落下，每一个水池、每一条水渠中都有喷泉在喷射着水柱，使庭园充满了勃勃生机。在这些明丽的露台上的花坛中，蔷薇、百合、天竺葵、紫菀、百日草、大波斯菊等各种鲜花争奇斗艳。据说这个庭园一年四季的景色都很迷人，而最美的季节是秋天。那时，白杨、洋梧桐的金黄色树叶在黛色山峦的衬托之下景色万千。该园与克什米尔的其它庭园一样，由于近代修筑道路，将湖岸边的露台与其余露台隔开，使其景观遭致了明显的破坏。现存全园长595码、宽360码，因是私家庭园而非宫苑，所以只分为两大部分。主要庭园比其它部分稍高，形成系列露台状。顶层露台上有一道十八英尺高的墙横穿整个庭园。从小凉亭的第二层引出的水渠用砖铺砌为波形图案来造成，在宽十三英尺、深八英尺的水渠两旁留有砖铺地的遗痕。八角形塔屹立在高大的挡土墙两侧，由塔内阶梯可达上层庭园。这个庭园的特征是设有大理石的御座，御座横跨在大半个瀑布的上方。最近对该庭园进行了部分修复，并在原处设置了装饰莫卧尔庭园的露台墙及露台的花瓶。对庭园所做的这些尝试都是些装饰性的工作，只能或多或少地增加一点往日的特征，不过它们相对于庭园的规模而言似有偏小之嫌。下面介绍一下仍位于塔尔湖东面岸边的著名的夏利马园。

相传斯利那加市的创建人普拉瓦则纳二世在塔尔湖的东北隅建造了这座别墅，并将它称为“夏利马”，据说该词在梵语中意为“爱的住宅”。查罕杰王访问哈鲁万附近一个名叫苏卡马·斯瓦密的圣徒的途中，常在这个别墅里休息。随着时光的流逝，宫苑业已消失，后来便将建在附近的村庄取名为夏利马。1619年查罕杰王在有这样一个来历的地方建造了称为“夏利马园”的消夏别墅。直至今天，在这座别墅里还比较完好地残存着一些美妙的设计。长约一英里、宽十二码的水渠穿过环抱着湖岸低凹地带的沼泽地、柳树林、水田等等；深而宽阔的湖水与庭园连成一片；其两侧宽大的绿色苑路在悬铃木的浓荫覆盖下伸向前方；通向水渠入口的石块表示了过去的门的位置。这里还残存着曾经围着水渠的一段石堤。庭园现在的区域长约590码，宽约267码，分为三部分：即外侧的庭园部分，位于中央的帝王庭园，和供王妃及女眷享用的庭园，以这第三部分最为优雅。外侧庭园是经常向外开放的公共庭园，其范围从连着湖水的大水渠开始，到第一个大凉亭狄万·伊·阿姆（Diwan－i－Am）为止。黑色大理石的御



克什米尔的夏利马园平面图

座至今还安放在水渠中心的瀑布之上，水渠穿过建筑物，注入下面的贮水池中。第二个庭园比第一个稍宽，由两个低矮的露台组成，中央建有私人觐见厅狄万·伊卡斯（Diwan－i－Khas）。这座建筑虽已毁坏，但石台基和围在喷泉之中的平台还残留着。在这个区域的西北面还设有国王的浴室。守卫隔壁后宫庭园入口的小警卫室按克什米尔式重新建造在旧石基上。后宫庭园中最精彩的是沙·贾汗建造的美丽的黑色大理石凉亭，它迄今还屹立在喷泉的水花之中。晶莹的碧水在光亮的大理石上闪闪发光，其浓烈的色彩反复闪现在罗汉松古树中。庭园所有的色彩和芬芳与背景迷人的马哈迪瓦山的白雪一起，聚集在这座凉亭的四周。与此类似的古老园亭四面都围有一排小瀑布。



阿奇巴尔庭园平面图（苏阿德）

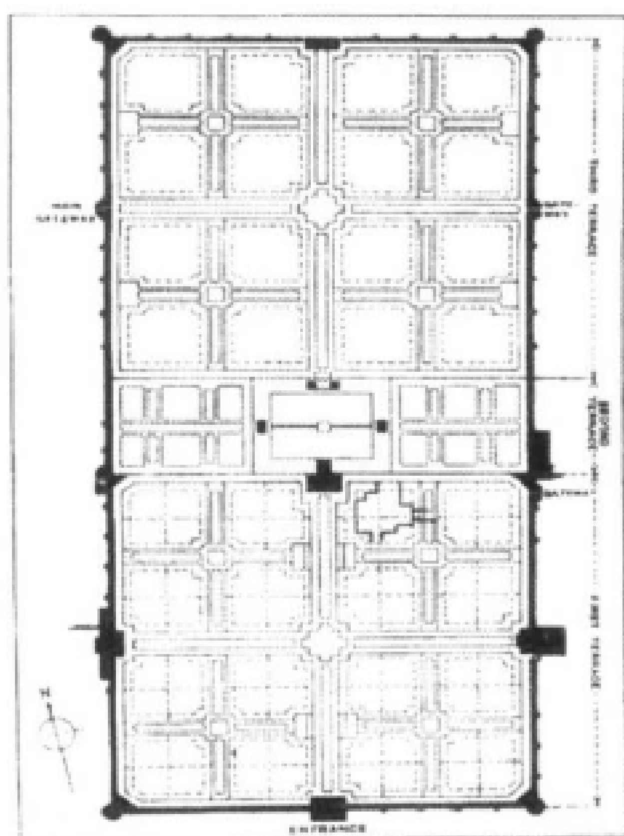
已成废墟的阿奇巴尔园是克什米尔的现任邦主（maharajah）的祖父古拉布·辛围成的。从南墙开始，有带莫卧尔式浴场的大型妇女建筑物，中央造有妇女专用游泳池。水花迸射的古凉亭已毁，现存遗物有拱形壁龛和安装在山崖旁边的门等。水池两旁造有覆盖着巨大的悬铃木树，砌石为边的花坛。莫卧尔式石台基上还有几个克什米尔式的凉亭。

除克什米尔外，在哈桑普尔（Hasanpur）还有瓦哈园，它是查罕杰王的春季别墅，用作野营场地。据说这片美丽的土地被视为当地所有宗教的圣地，现有的名称是亚克巴王命名的，国王被它的美丽所感动，情不自禁地发出“Wah Bagh!”（多美的庭园啊!）的惊叹声，这便是这个庭园名称的由来。时至今日虽然它仍被通称为瓦哈园，但庭园的实际建造人却是查罕杰。这座包围在1/3英里长、1/2英里宽的围墙之中的庭园，现正变成废墟。

沙·贾汉时代的庭园　在历代莫卧尔国王中，沙·贾汗王才华横溢，又崇拜艺术与美，他的治国能力也是无可厚非的。他在和平治理未遭破坏的领土长达三十年之后，却被王子中最活跃的奥朗则布篡夺了王位，沙·贾汗王在遭禁闭八年后逝世。如戈塞因所说，这个结果正说明了国王的软弱，而这种软弱还反映在他的建筑样式之中。事实上，沙·贾汉时代的印度建筑最为发达，亚克巴时代的印度建筑因素被一扫无余，开始产生并完成了伊斯兰建筑样式。

与沙·贾汉王有关的庭园有很多，分布范围也很广，即拉合尔的夏利马园、亚格拉的泰姬陵、德里的夏利马庭园、克什米尔的达拉舒可园等均在此列，它们都是世人瞩目的印度伊斯兰式建筑和庭园的力作。

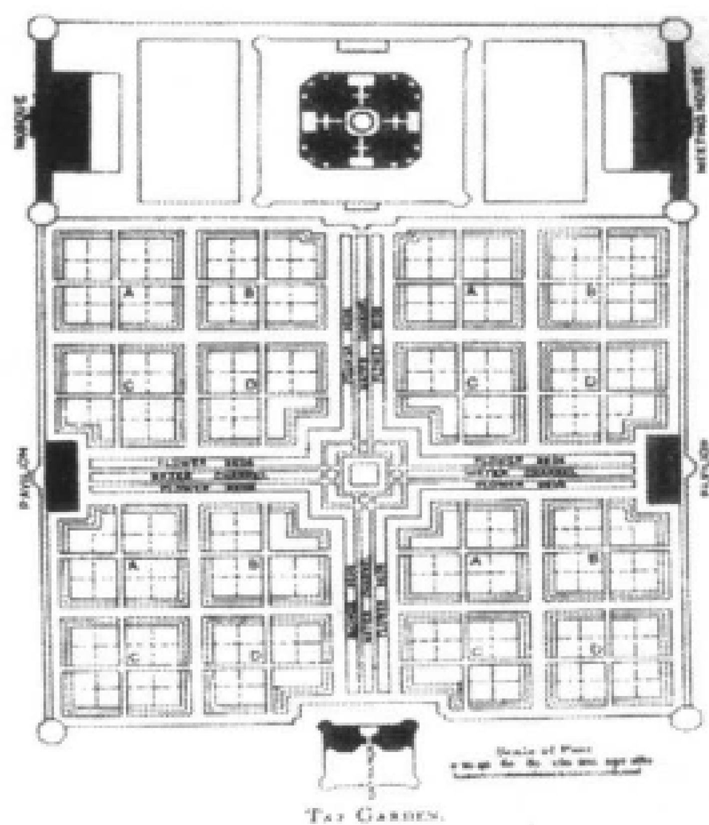
夏利马庭园以国王之父查罕杰在克什米尔的同名别墅为模式，1634年由建筑师阿里·马丹·坎建造的。阿里·马丹·坎还是一位技艺娴熟的工程师，将悬铃木移植进该园据说也是他之所为。庭园包括三个露台，长520码、宽230码。过去该园



拉合尔的夏利马园平面图

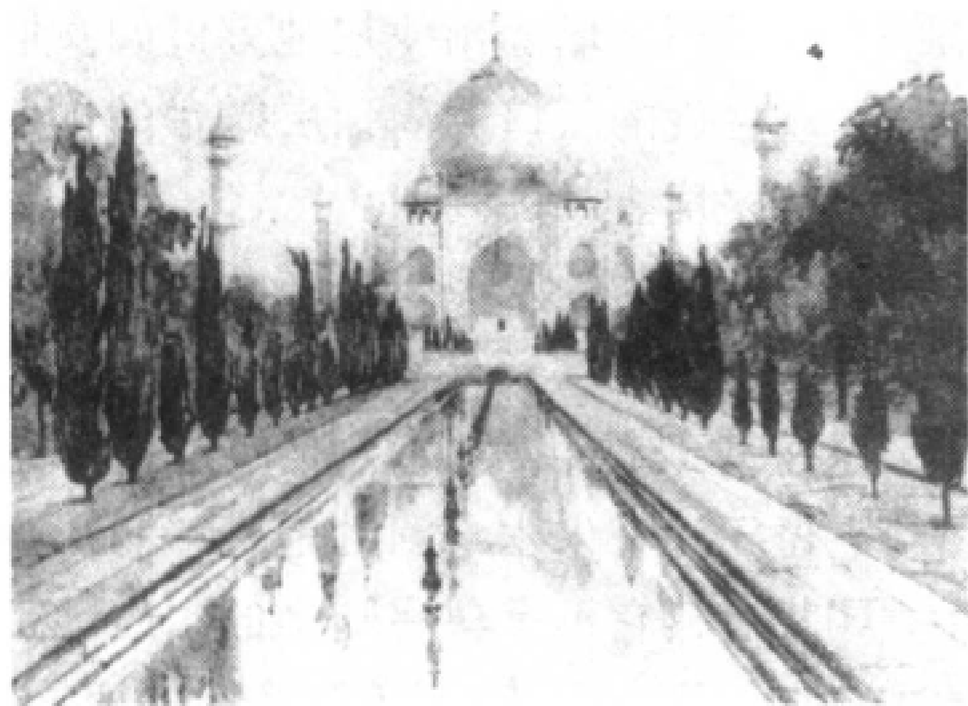
外侧也有庭园，其面积更大，地势从南到北逐渐倾斜。最高层露台及最底层露台都采用 Char – Bagh 的形式，即由四条水渠分区的大庭园形式，连结着位于中央的、比它们狭小的第二层露台。在第二层露台的中央造有一个巨大的水池，池的三边各建一凉亭，水池中央还有一个小平台，由两条石铺小路与岸上相连。另有两条园路和花坛环绕在这个大型水池的四周。底层和顶层露台上的水渠宽约二十英尺，都附有一排小喷泉。两侧的大园路铺砌着小砖，图案为人字形（herringbone）或其它花纹。这种砖砌园路是该园的一大特色。临池而建的砖砌抹灰凉亭在近代被越改越糟，其中只有称为苏万·巴东（Suwan Bhadon）的一个凉亭是遗留下来的阿里·马丹·坎的原作。大水池中的水穿过这个凉亭一泻而下，注满了下部庭园的水渠。在顶层露台墙上的贮水池之上建有一个大凉亭，水经过这个建筑物，再沿大理石斜面流下来，斜面底部安放的白色大理石御座，宛如飘浮在水面一般。想来国王就坐在这里观赏庭园的喷泉。大水池中设有 144 座喷泉，庭园东墙上的国王浴室与中央的水池相对。顶层露台的四条水渠都连通到大凉亭。底层露台上最引人注目的是用美丽的烧花瓷砖装饰起来的两个门。西墙上的门直通城堡故道，原是正门，这是因为几乎象大部分莫卧尔庭园那样，这个庭园也是从底层露台进园的，顶层露台的角上用带塔的高大的挡土墙隔出一块地方供妇女们私用。现在设的入口通向顶层露台的伊斯兰王的凉亭房。

沙·贾汉为爱妃穆姆塔兹·玛哈尔建造的泰姬陵是印度陵墓建筑的登峰造极之作，这座建筑的优美曾令所有人赞不绝口。它位于濒临朱木拿河的地带，与尼夏特庭园相反，它不是建在陡峭的山腹地带的露台园，而是一座优美而平坦的庭园。该园的特征就是它的主要建筑物均不位于庭园中心，而是偏于一侧，这种设计方法是前所未有的，即在通向巨大的圆拱形天井大门之处，以方形池泉为中心，开辟了与水渠垂直相交的大庭园，迎面而立的大理石陵墓的动人的形体倒映在一池碧水之中。建筑物建在高三十英尺的平台上，顶部是高 230 英尺的穹顶圆塔，四隅建有尖塔（minaret）。稍小于主体建筑的带圆塔的建筑物如侍女一般立在其左右，就象建筑完全对称建造那样，庭园也以建筑物的轴线为中心，取左右均衡的极其单纯的布局方式，即用十字型水渠来造成在巴布尔



泰姬陵的平面图

的细密画中所见到的那种四分园，在它的中心处没有建筑物，而筑造了一个高于地面的白色大理石的美丽喷水池。在最初的设计中，即便从入口的大门不能看见整座



泰姬陵全景（苏阿德）

平台，但却能将主体建筑尽收眼底。不过，自英国人吞并印度全域的十九世纪中叶以来，由于英国风景式造园思想的影响和土著居民对艺术的漠不关心，使这个陵园遭到了严重的破坏，就象在森林中所见的那种情景，近年对它进行了修理，使这种荒废状况稍有改观。宽约三间的大理石砌水渠从庭园门笔直延伸到陵墓，在水渠底部约每隔一间半距离就安装一排喷泉。在中心喷水池处与纵向水渠垂直相交的横向渠道构造与前者相同，一直到达凉亭处为止。现在水渠两侧的草坪地带虽然成了紫杉的林荫道，但这些林荫树是否自古就有还存有疑问。著名的印度勘察家、英国人霍奇森于 1828 年制作的泰姬陵最古老的测量图证明，在水渠两侧只有花坛，从入口处可以随心所欲地眺望全部建筑。

【意大利文艺复兴式庭园】

文艺复兴初期 从十字军时期开始，意大利在地中梅的海上运输业兴旺发达。随着与东方各国的贸易往来，该国的各都市也日趋繁荣，其结果在促成封建制度崩溃的同时，也使地方统治阶级、中产阶级，尤其是商贾们愈发富裕起来。在这种新形势下，古代文化重振雄威，开始了具有再生意义的文艺复兴时代。随着罗马帝国的衰落古代文化虽曾一度一落千丈，但在意大利，罗马文化的传统并没有完全消亡，在中世纪的整整一个世纪中，它变为意大利人内心深处的潜在意识。于是，在意大利，那种教会文化在中世纪末期步入了它的黄金时代，当无数革新浪潮方兴未艾之时，它便同人们憧憬古代、复兴古代文化的氛围相结合，再度生机勃勃，充满活力。

佛罗伦萨堪称为文艺复兴运动的发祥地。十四世纪初期，这座以毛纺织业为主的工业城市繁荣起来。在以其为中心的托斯卡纳一带，新兴资产阶级的阵营不断发展壮大，在他们之中，美第奇家族更是脱颖而出。这个家族在十三世纪末期就出现在佛罗伦萨市，此后家道渐盛并进入了市政府机构，不久又以君主的姿态荣登统治地位。这个家族中的柯西莫·德·美第奇和他的孙子洛伦佐尤对艺术情有独钟，他们将众多著名学者和艺术家聚集在一起探讨科学艺术问题。以后，美第奇家族中又相继出现了酷爱并保护艺术的人，因此在整个十五世纪，佛罗伦萨一跃而为学者、文人、美术家们的活动中心，并且，在受到美第奇家族庇护的学者、艺术家中，涌现出不少倡导文艺复兴运动的人文主义者(humanist)。人文主义者推崇古人尊重人性的风尚，渴望具有古代先贤那样的完美人格。在中世纪，人文主义者主张把人类从神这一绝对权威的束缚中解救出来，使他们获得自由，不仅如此，人文主义者们还发现了大自然的多姿多彩和观察大自然的正确方法，即观赏大自然本身的美、通

过对真正的大自然的心领神会来唤起人们的田园情趣，并且，为了满足这种田园情趣，人们自然而然地需要别墅生活。佛罗伦萨郊外风景宜人，土地肥沃，正是充满了田园生活情趣的绝妙场所，所以，富裕的城市居民们接踵而至，一幢幢别墅拔地而起。与此相应，人们对园艺的兴趣也不断高涨，他们热切期望着进一步深化自己的园艺知识。文艺复兴的结果还刺激了拉丁文学的复兴，通过阅读古罗马人的园艺著作来汲取拉丁文学知识，这在意大利人中已蔚然成风。人们对瓦罗、科隆梅拉等人所著的园艺著作、小普林尼的书信和维吉尔的《田园诗》(Georgicon）爱不释手。这些书籍在赋予他们园艺知识的同时，还唤起了他们对古罗马人别墅生活的憧憬，这更加速了别墅兴造之风的盛行。

这一时期，以瓦罗、科隆梅拉、加图等人所著的古罗马园艺著作为准绳，并加入了作者自己的观察与主张的园艺书籍不断问世，十三世纪末波洛尼亚律师克累森兹所著的《Opus Ruralium Commodorum》即其中之一。这本书籍是为那不勒斯国王查尔斯二世而作，中世纪时以抄本形式广为流传，直至1471年才开始付梓，后又被译为意、法、德三国文字，作为具体的庭园指南而始为人知。在该书的第八章中，克累森兹将庭园分为上、中、下三等，并就这三类庭园提出了各种设计方案，其中，王公贵族等上层阶级的庭园更是他论述的重点。克累森兹指出：首先，这类庭园的面积以二十英亩为宜，四周围墙，在庭园的南面设置美丽的宫殿，构成一个有花坛、果园、鱼池的舒适的居住环境。庭园的北面种植密林，这样既可造成绿树浓荫，又可使庭园免受暴风的袭击。在庭园设计指南书籍寥若晨星的当时，该书在向人们灌输田园情趣方面具有不容低估的作用。

在佛罗伦萨，竭力培植人文主义思想的三大文豪但丁、彼特拉克、薄伽丘，对庭园都怀有非同寻常的爱好。

1300年左右，但丁在费索勒的圣梅尼戈拥有一座别墅（现称为“邦笛别墅”）。遗憾的是这座别墅在十五世纪时曾经改修，其中的庭园几乎面目全非，令人无法从中窥见诗人的庭园情趣。继之而为人文主义运动先驱的彼特拉克也是著名的庭园爱好家，他不但在法国的倭克尤利兹造有别墅，而且别墅中还建有阿波罗庭园和巴克斯庭园。阿波罗庭园寄托着主人对天空山川的暝想；巴克斯庭园则使他安享晚年，总之这是两个洋溢着诗人般臆想的庭园。在《彼特拉克信简》（Letterre di F. petrarca）中，诗人自己对这个别墅赞不绝口。此外，彼特拉克还在尤加内昂山腹地带的阿尔库瓦村建了间小别墅，将它作为晚年的住所。据说，诗人在这优雅迷人、一尘不染的地方送走了无忧无虑的时光。继彼特拉克之后作为人文主义者而倍受推崇的薄伽丘也与庭园结下了不解之缘。如果说彼特拉克是庭园生活的实践者的话，那么与他相反，薄伽丘的旨趣则在于引导读者象作者本人那样来欣赏他的作品中描绘的同时代的庭园。薄伽丘在成名之作《十日谈》中详细描述了佛罗伦萨丘陵地带别墅的华丽景致，如实反映了当时以此为人生舞台的佛罗伦萨人快乐的别墅生活。在该书第一日的序中，薄伽丘以极其简洁流畅的笔触描写了土地丰盈青翠的佛罗伦萨郊外风光，接着在第二日的序中，又对过去的别墅及其它住宅作了一番不厌其详的描述。在这些别墅的庭园中已开始种有藤蔓、蔷薇、茉莉之类芳香型植物，数不胜数的花卉草木星罗棋布。在庭园中央绿油油的草坪上百花争妍。围绕在

草坪四周的桔树、柠檬树新绿初绽，它们的花果散发着醉人的芬芳。草坪中还有白色大理石水盘，从立于水盘柱顶的雕像中喷出的水柱直射天空，水盘中溢出的水则流向草坪下的水沟，再经过草坪四周人工开凿的濠沟，形成纵横交织的数条小溪穿庭而过，最后汇集在一起落入山谷之中。薄伽丘在追述了环境优美的豪华别墅生活情景的同时，还不断展开他的描述。他在《十日谈》中描写的别墅都是有实物可查的，它们就位于他的住所瑟提尼阿诺的附近。他甚至还告知第一日序中的别墅叫波鸠·格拉尔德，第三日序中的别墅称帕尔米里。

在整个十四世纪，三大文豪向人们畅叙了充满美与舒适宜人的别墅生活的欢乐。到十五世纪，建筑师阿尔伯蒂在《Del Govomo della Familia》一书中赞美了别墅生活，赞美了西塞罗、贺拉斯、小普林尼等人的生活。在1434年出版的《De Architectura》中，阿尔伯蒂还论述了他所理想的庭园，这个庭园的设想如下所述。

（1）在一个正方形庭园中，以直线将其分为几个部分，并将这些小区造成草坪地，用长方形密生团状的剪枝造型黄杨、夹竹桃及月桂树等围植在它们的边缘。（2）树木不论是一行还是三行均须种成直线形。（3）在园路的尽端，将月桂树、西洋杉、杜松编织造成古雅的凉亭。（4）沿园路而造的平顶绿廊支承在爬满藤蔓的圆石柱上，为园路洒下一片绿荫。（5）在园路上点缀石或陶制的花瓶。（6）在花坛中用黄杨树种植拼写出主人的名字。（7）每隔一定距离就将树篱修剪造成壁龛形式，其内安放雕塑品，下置大理石坐凳。（8）在中央园路的相交处建造造形月桂树的祈祷堂。（9）祈祷堂附近设迷园，旁边建造缠绕着大马士革草、玫瑰藤蔓的拱形绿廊。（10）在流水潺潺的山腰筑造凝灰岩的洞窟，并在其对面设置鱼池、草地、果园、菜园。

阿尔伯蒂的上述庭园设想在许多方面是以小普林尼的两个古罗马别墅庭园为依据的，不过，在他的设想中也含有一些前所未有的特征。第一个实施阿尔伯蒂的设想，在庭园中造出用造形树木围起来的草坪小区的是秘园（Giardino Segreto），这种形式显然被后来的意大利庭园所沿袭。有趣的事实是，在最后出现的庭园设施中，我们才见到了文艺复兴末期造园特征的一鳞半爪。

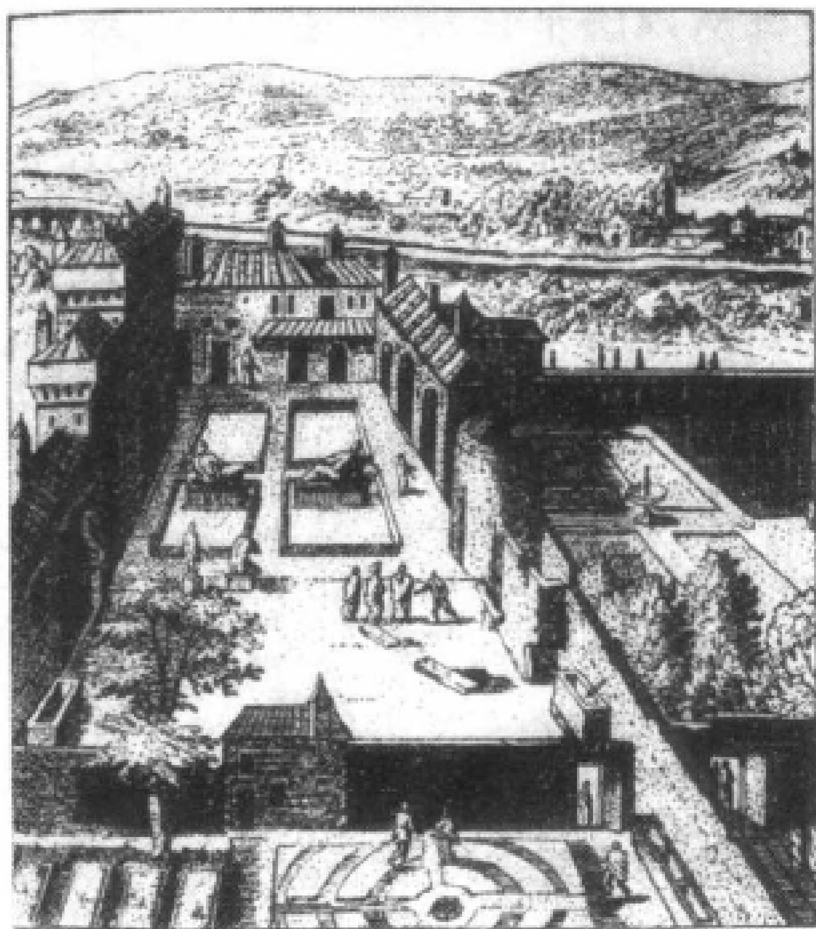
除进行局部的构思之外，阿尔伯蒂还把庭园与建筑物处理成密切相关的整体。为达此目的，他主张如果建筑物内设有圆形，半圆形部分，那么在庭园中也要尽量设置与之相呼应的部分。阿尔伯蒂还一反古人所偏爱的厚重感，除背景外，他极少在庭园内采用灰暗的浓荫，从而使庭园获得一种明快感。由于当时尚无提出这类造园方针的人，所以他被视为当之无愧的庭园理论先驱。不久以后，总算出现了使他的那些理论付诸实施的机会，那就是为佛罗伦萨的富翁贝那多·鲁切莱设计夸拉基别墅的庭园。据戈塞因说，由于阿尔伯蒂坚信建筑师只是设计师而非施工员，因此他只参加了这个别墅的设计工作，仅此而已。

阿尔伯蒂还在著作中提出了具体的造园方针，这对后来庭园的蓬勃发展产生了巨大的促进作用。随着庭园的大量建造，别墅生活实际上转向了豪华型，而领导这个潮流的是美第奇家族。自阿尔伯蒂开始，柯西莫庇护了许多学者、文艺家及美术家，他还顺应时代潮流，对别墅生活十分倾心。他聘用建筑师米切罗兹建造了喀累吉奥和卡法鸠罗这两座别墅内的建筑和

庭园。柯西莫之孙洛伦佐也毫不亚于柯西莫，他酷爱园林成癖。洛伦佐不只满足于祖父遗传下来的别墅，还建造了波吉奥·阿·卡亚诺别墅。迄今为止，这些别墅内的庭园几乎还保持着当初营造时的形状，它们向人们诉说着美第奇家族豪华的别墅生活。

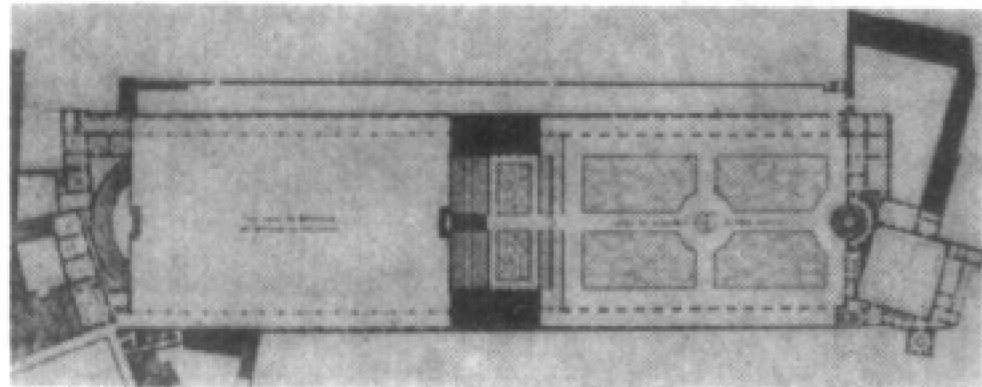
文艺复兴中期（鼎盛期） 十五世纪文艺复兴文化是以佛罗伦萨为中心，由美第奇家族培育起来的，而十六世纪的文艺复兴文化则是以罗马为中心，由罗马教皇创造的。此时，洛伦佐死后的美第奇家族一扫家道衰落的局势，优里乌斯二世当上了罗马教皇。如同过去的美第奇家族曾保护过众多人文主义者、促进了文艺的发展那样，优里乌斯二世也将当时的艺术巨匠们罗致于罗马，对他们加以保护和积极利用，从而在罗马出现了文艺复兴时期文化艺术的全盛时代。

优里乌斯二世成为教皇后不久，就计划修复位于罗马市西北角梵蒂冈上的梵蒂冈宫。早在尼古拉五世时代，就曾打算扩建这座宫殿，但尚未兑现。后来英诺森八世扩建了宫殿，并在稍离宫殿的梵蒂冈支脉上增建了高台建筑的大园亭，由于这座建筑居高临下，故它又有“风塔”之称。除了宫殿的修复工程外，教皇还制定了将此高台建筑与下方的宫殿连接起来的计划，并委任布拉曼特负责设计建造工作。教皇希望不拘天气影响地在这座建筑内欣赏收藏的古代艺术珍品。提起被教皇提拔的布拉曼特，就必须介绍一下他成为建筑师的经历。布拉曼特出生在罗马北部离亚平宁山脉中部乌比诺二英里的村庄中，是一位画家出身的建筑师。青年时代的布拉曼特因看到伊斯特拉建筑师劳拉那建设的宫殿而深受震动，所以毫不迟疑地投师其门下。三十岁那年，布拉曼特赴米兰在斯福查家族供职，引起了有远见卓识的前辈洛多维科·伊尔·摩尔公爵的注意。以后的二十五年间，布拉曼特在这个豪华的宫廷里与列奥那多·达·芬奇和卡拉多索结为至交。他曾建造过教堂、桥梁等，也做过该地的工程监督，他时常一边建造别墅里优雅别致的柱廊（Colonnade），一边画壁画。1499 年，随着斯福查家族的没落，布拉曼特离开米兰移居罗马，在罗马的数年中，他潜心研究了古代的遗址和艺术。不久以后，他的才华得到了教皇朝廷的赏识，受雇设计了圣彼得大教堂广场（piazza）上的喷泉。接着在1502 年，又为西班牙的费尔南德五世和伊莎贝拉建造了著名的“坦比埃多”（Tempietto），这是一座围廊式圆形建筑物，位于亚尼库尔姆山岗上方济各会修道院中。这座使人想起古代神庙的精巧建筑物揭示出布拉曼特在设计手法上怎样完全同化于古代样式，并形成了建筑史上的一种新样式。布拉曼特因此而被视为当时最富创造天才的建筑师。教皇为实现前述的宏伟蓝图，特意聘请了这位六十高龄的建筑巨匠。布拉曼特先设计了由三层的拱廊（arcade）构成的两条有顶柱廊，并使它们横跨在建着梵蒂冈宫和园



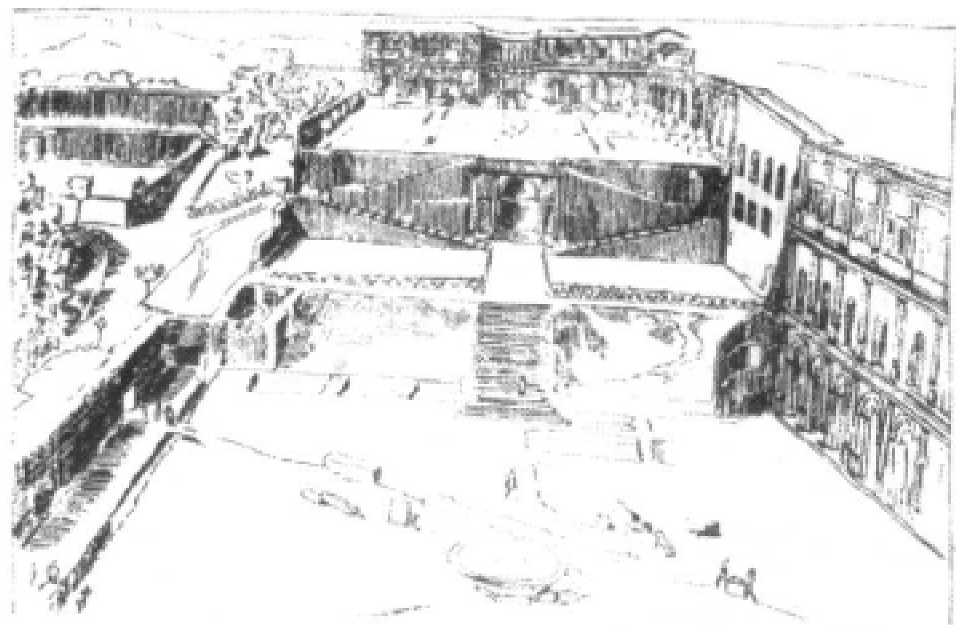
贝尔维德雷的古画（戈塞因）

亭的山谷之间。人们站在一条柱廊上可以俯瞰山腰覆盖着密林的斜坡；在另一条柱廊上则可以尽情欣赏罗马和坎帕尼亚的美景。布拉曼特在设计柱廊的同时，还规划了所谓的贝尔维德雷园，它正位于由前述那两条柱廊围成的狭长且高低起伏的区域之中。在当时，罗马人并不关心与宫殿、别墅相互协调的空地的处理，但因布拉曼特曾与阿尔伯蒂、达·芬奇等人交往甚笃，并且他又曾接触过乌尔比诺的露台式庭园，所以，此时正是他运用这种露台式庭园设计方法来解决他所提出的课题的时候。布拉曼特将长1004英尺（306米）、宽213英尺（75米）的长方形场地划分成三层平台，与园亭相连接的顶层露台被全部辟为装饰园。由于场地长边尽端处的园亭过于狭小，所以，庭园并没有直接与观景楼相联系，而是在园亭内设置了高达85英尺的巨大半圆形壁龛，它的前面是一些庭园设施。壁龛通过带半圆形天井的柱廊成为环视罗马城周围景色的最佳瞭望台。庭园两侧的柱廊均向内侧敞开，外侧则围着高墙，以保持庭园环境的安静。庭园动工后的第二年，又在其中央设置了古代样式的贝壳形喷泉。布拉曼特还将前述的遮顶柱廊从顶层平台水平地延伸出来，使底层平台部分产生一种幽深的中庭之感。在最低层的宫殿中也附加了半圆形的端部，使它与顶层平台上的半圆形壁龛遥相呼



贝尔维德雷园平面图（戈塞因）

应。底层的中庭被用作竞技场（arena），半圆形部分是它的看台。中庭宽大的台阶一直通向第二层平台，这里仍设有看台，据说足可容纳六万人。教皇虽然求成心切，但这项工程的进展仍然十分缓慢，勉强等到开工时，布拉曼特却与世长辞了。

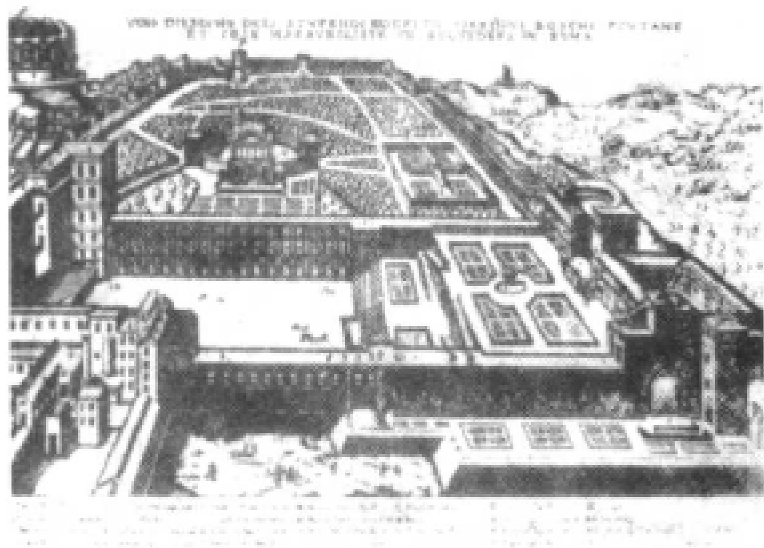


布拉曼特逝世时的贝尔维德雷园（戈塞因）

从当时所绘的状况图来看，工程仅完成了东侧的柱廊而已。庭园中还有三层平台，底层平台上绿草成茵；第二层平台是高台；顶层平台上则覆盖着小树林。在布拉曼特去世约半个世纪以后，西侧的柱廊才由庇护四世的建筑师利哥里奥完成。据说庇护四世喜欢讲排场和大宴宾客，所以他常在底层平台的竞技场上举办宴会。与此相反，即位的庇护五世却对宴会类深恶痛绝，他首先改造了竞技场，接着又将饰在中庭内的异教徒的雕像（尼罗河神与提贝尔河神像、赫拉克勒斯像、阿波罗像、拉奥孔的群雕等等）统统搬往佛罗伦萨及其它城市。到西克塔斯五世执政的1588年，又在第二层平台上建造了横穿中庭的梵蒂冈图书馆。布拉曼特的这个杰作完成仅二十五年就惨遭厄运。在十七世纪，顶层平台被装点得最为华丽，保罗五世将青铜制的松果形喷泉装饰在布拉曼特设计的大壁龛之前，这座喷泉高达十一英尺，相传曾装饰过黑德里埃纳斯皇帝的陵墓。从此以后，这个庭园就被命名为“松果园”，与这座喷泉之名结下了不解之缘。由于建造了图书馆，所以这里变成了十分狭窄的内院，后于十九世纪又在第二层平台的前部建了新栏杆，与已化为废墟的昔日美丽的

庭园相依为命。

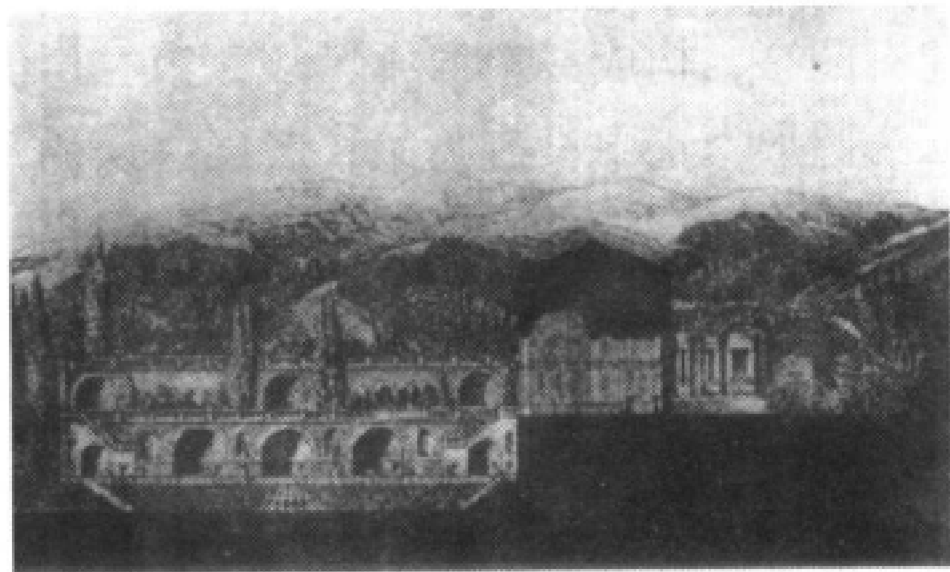
尽管布拉曼特的造园事业未竟，但他对后来的意大利造园的影响却是不容低估的。他以罗马为起源点，创造发展起一种平台建筑式造园样式。这是意大利造园史



表现贝尔维德雷园内图书馆建造前状况的十六世纪的古版画（纽顿）

上的一个转变时期，此后的意大利庭园都以建筑式构成为主，即以宽大的平台、连接各层平台的台阶、绘着壁画的凉亭、青铜或大理石的喷泉，古代的雕像等等来装点。布拉曼特的作品不久后就成为枢机官、贵族、官吏、商人、学者、艺术家等各个阶层的人们竞相模仿的对象，而且，人们还在作为古罗马别墅区的七座山岗上及城郊大兴土木，建造别墅，此风盛极一时。

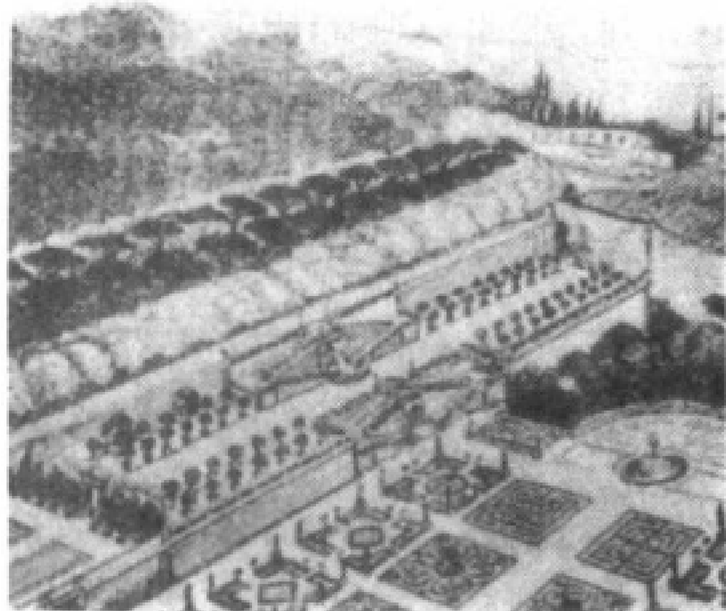
继布拉曼特的贝尔维德雷园之后，作为意大利露台式造园风格而闻名的还有拉斐尔为朱利奥·德·美第奇（后来的教皇克莱门七世）建造的玛丹别墅。朱利奥·德·美第奇从他的家族遗传了对别墅的兴趣，在他偶尔得到马利奥山上一片水量充沛、景致迷人的山腹地带时，他便想在这里建造一座大型别墅。于是，他请来了当时名声显赫的艺术家拉斐尔。拉斐尔是乌尔比诺人，师从泼鲁琴诺学画，后又在佛罗伦萨受到达·芬奇和米开朗琪罗的巨大影响。1508 年，二十五岁的拉斐尔应聘前往罗马，在那里为优里乌斯二世供职，并受到列奥十世的宠爱。拉斐尔与同乡布拉曼特也交情深厚，还学习了建筑技术，热衷于古代艺术。年仅三十七岁就辞别人世的拉斐尔留下了不计其数的绘画作品，他设计的这座玛丹别墅也出人意料地在文艺复兴造园中起到了重要的作用。据传，拉斐尔于 1516 年四月与本波、卡斯蒂利昂伯爵及其他威尼斯朋友前往蒂沃利旅行，在那里，他受到了黑德里埃纳斯皇帝壮观的别墅遗址的启示，跃跃欲试地要在马利奥山的别墅中再现上述别墅的恢宏景观。这座别墅创建的准确年代不详，不过，在 1519 年中期左右，此项工程已取得了相当的进展。虽然无人知道拉斐尔逝世时这项工程的进展情况，但确信无疑的是建筑物及内部装修的施工已进行得十分顺利。从拉斐尔的助手安托尼奥·达·桑加罗及其兄弟巴提斯塔·桑加罗等完成的图纸来看，该别墅内的建筑物正面朝东，中央前廊的两翼尽端都建有塔楼；南侧有用爱奥尼亚式圆柱支承的半圆形剧场，从这里可以眺望圣彼得教堂；北侧另有美丽的敞廊向庭园敞开着。建筑物的主要部分是中央的敞廊，室内装饰由朱利奥·罗马诺及乔万尼·达·乌迪勒担任设计。北侧的庭园由两层平台构成，现尚存。顶层平台上建



玛丹别墅的立面图（兹加曼）

了一座三层的拱形敞廊，界定了庭园的南端；高大的北墙上有两尊巨大的雕像，与山体相连的墙内凿有三个大壁龛，中央的那个壁龛年代悠久。其中设了一个象头喷水，四周覆盖着黄杨，从象鼻里喷出的水

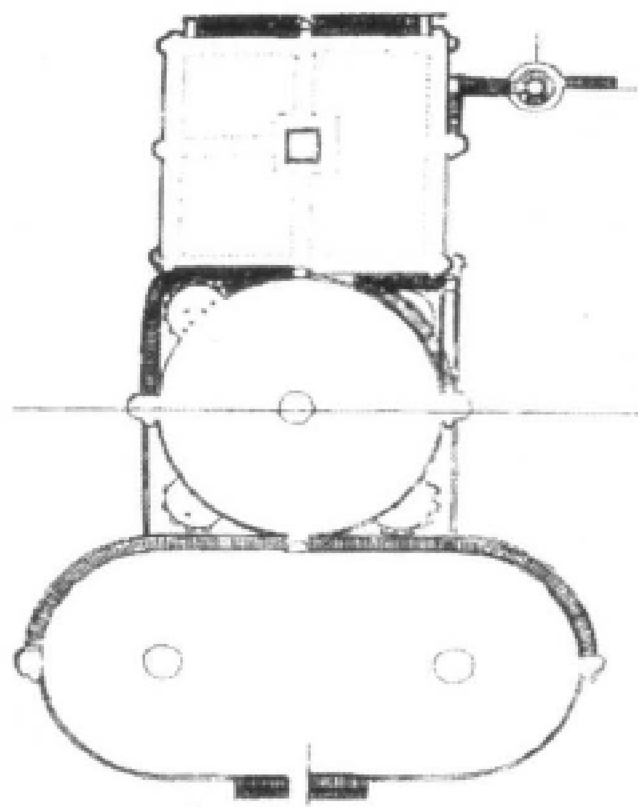
射向水盘。这是乌迪勒的作品。顶层平台的下方开凿了一个矩形的大水池，从象头喷水流出的水注入池内。南、北墙上规则有序地并列着一些壁龛（grotto）。由桑加罗的平面图上可见门的一旁立着巨人雕像，门外有大型赛马场，四周还种有栗树和无花果树。东面有二层台阶通向下方的



玛丹别墅东部庭园的复原图（戈塞因）

柑桔园，第三层平台也可经由这个台阶到达柑桔园。这是一个宽大的花园，尽端处是一个圆形喷泉。从保存在乌费兹手中的拉斐尔亲笔绘制的草图可知，他所设计的庭园位于建筑物的东北面，规划得十分宽敞。他还将庭园设计成三层水平面，以适应山腰的地形。主建筑对着正门，门前是一片铺石的露坛，与两个台阶连在一起，顶层露坛上造了一片正方形的花园，中央建有园亭，构成一个绿廊区域；第二层露坛为圆形，正中设有喷泉；底层露坛的平面是更大的一个椭圆形，设有两座喷泉。露坛之间皆以宽大的台阶连通。这个庭园及其建筑物的形状屡屡采用圆形和半圆形，可见阿尔伯蒂在他的庭园论中提出的要求被拉斐尔付诸实施了，其意义确实是极为深远的。

尽管拉斐尔的上述设计意图未能实现，但当时的人们却都为这个别墅设计方案的完美而折服。拉斐尔的朋友，诗人忒贝尔迪奥曾作诗赞美过它，朱利奥·罗马诺也将圆形剧场的景观用作其壁画中的背景。但是从一开始玛丹别墅就运交华盖。拉斐尔去世后的第二年列奥十世也驾崩了，即位的是黑德里埃纳斯六世，他对艺术漠不关心，梵蒂冈宫的工程从此中断。朱利奥·德·美第奇隐居在佛罗伦萨，艺术家们也退避宫中，几乎没有人再顾及这座宫殿。不久以后，虽然朱利奥·德·美第奇当选为教皇，但他所面临的局势是财力匮乏，另外，也没有在别墅度日的闲暇。1527年5月2日开始了历史上有名的“罗马掠夺”，这座别墅也在劫难逃，大台阶东面的前廊等均遭破坏，大理石的圆形剧场部分被毁，二层的屋顶也塌落了，所幸的是大敞廊未毁而残存下来，朱利奥·罗马诺的壁画作品及乌迪勒的泥塑也免遭其难。1530年，教皇重返罗马，饬命安托尼奥·达·桑加罗修复别墅，但大台阶和二层屋顶部分始终没有重建，圆形剧场的柱廊也残破如废墟。1534年教皇死后，这座别墅被卖给了埃乌斯塔奇奥的僧侣。此



拉斐尔的庭园设计

后到1538年，皇帝查理五世之女玛丹·玛格丽塔与保罗三世之甥塔维奥·法尔纳斯结婚来罗马时，有时就留宿在别墅里。由于玛丹很喜欢这个别墅，教皇便买下供她专用，从此以后，该别墅就以玛丹之名广为人知了。

这样，拉斐尔的作品虽然没有作为意

大利式来完成，但其基本的设计构思却成了以后别墅模仿的榜样，因而对别墅建筑的发展影响甚大。十六世纪前半叶，在其影响下建成的庭园虽然不计其数，但因时局不稳，它们的大部分都命运不济，或尚未完成；或被荒弃；或被改造。值得注意的是，拉斐尔的影响还波及了北方诸城市。巨星陨落后仅仅两年，即1522年，乌尔比诺公爵费里切斯科·马利亚就效法玛丹别墅，在佩扎罗建造了恩佩利亚别墅的建筑和庭园。与此同时，朱利奥·罗马诺也带着对玛丹别墅的记忆来到曼图亚，为贡查加公爵建造了德尔忒宫。关于十六世纪前半叶到十八世纪末期的别墅，庞德曾列出了如下的一览表。（B. W. Pond: Outline History of Landscape Architec ture）

年代	园名	位置			创建人	设计人
		托斯卡纳	罗马及意大利南部	意大利北部		
1520	维多贝罗别墅	锡耶纳				佩鲁齐
1525	特尔忒宫			曼图亚		罗马诺
约1527	切尔萨别墅	锡耶纳				佩鲁齐?
1530	多利亚宫			热那亚	安德烈·多利亚	蒙托索里
1540	卡什特洛别墅	佛伦罗萨			美第奇家族	特里波罗
1540	兰瑟罗提别墅（庇可罗米尼别墅）		弗拉斯卡蒂			伏尔特拉?
1547	法尔纳斯别墅		卡普拉罗拉		法尔纳斯	维格诺拉
1548	法尔科尼埃利别墅		弗拉斯卡蒂		鲁兹费尼	波罗米尼**
1549	埃斯特别墅		蒂沃利		伊波利托·埃斯特	利戈里奥
1549	波波利园	佛罗伦萨				特里波罗*
1550	瓦尔马拉那别墅			利杰拉		帕拉蒂奥与斯卡莫兹
1552	圆厅别墅			维琴察		帕拉蒂奥与斯卡莫兹
1555	帕巴朱利奥别墅		罗　马		优里乌斯三世	利戈里奥
1560	兰特别墅		巴尼亚		康巴拉	维格诺拉

年代	园名	位置			创建人	设计人
		托斯卡纳	罗马及意大利南部	意大利北部		
1560	庇阿别墅		罗　马		优里乌斯三世	利戈里奥
1560	美第奇别墅		罗　马		李奇	李比
约 1560	斯卡西别墅			热那亚		艾雷西
约 1560	罗萨佐别墅			热那亚		艾雷西?
约 1560	斯庇诺拉别墅（包斯托利）			热那亚		艾雷西?
约 1560	弗兰索尼别墅 阿尔巴罗帕拉维奇尼别墅（穆提）		弗拉斯卡蒂	热那亚		艾雷西?
1563	婆德斯塔宫			热那亚		贝尔加马斯科
1565	格洛帕罗别墅			热那亚		艾雷西?
1565	西科尼亚别墅			比斯吉奥	简·彼特埃罗·西科尼亚伯爵	莫佐尼?
1566	艾莫别墅			法昂佐罗		帕拉第奥
1566	卡特那别墅		波　利			卡罗
1567	蒙德拉戈尼别墅		弗拉斯卡蒂		马可·阿尔特姆波	维格诺拉与雷那尔迪 *
1568	埃斯特别墅			科莫	托罗麦欧·加勒	佩雷格里诺
1568	巴巴罗别墅（加科姆利）			马塞尔		帕拉第奥
1570	科那洛别墅	彼奥姆比诺				帕拉第奥
约 1570	菩拉托里诺别墅	佛罗伦萨				奔塔嫩提
约 1572	卡波尼别墅	佛罗伦萨				
1575	彼特拉亚别墅	佛罗伦萨			斐迪南·德·美第奇	奔塔嫩提

年代	园名	位置			创建人	设计人
		托斯卡纳	罗马及意大利南部	意大利北部		
约1575	波姆比奇别墅（科拉兹）	佛罗伦萨				桑蒂·迪·提托
约1575	拉斯波尼别墅	佛罗伦萨				阿马那提
约1580	朱斯提园			维罗纳		
1581	马忒伊别墅（色里蒙塔那）					托卡
1590	伯那狄尼别墅	卢卡				
1590	卡姆庇别墅（西那）	佛罗伦萨			普尔奇家族	
1598	阿尔多布兰迪尼别墅		弗拉斯卡蒂		彼埃特罗·阿尔多布兰迪尼	德拉·波尔塔
1600	托里加尼别墅（卡米格利亚诺）	卢卡			桑蒂尼家族	
1602	波尔格则别墅（塔伏那）		弗拉斯卡蒂		塔伏那伯爵	冯塔那与德拉·波尔塔
1610	加姆伯雷亚别墅	佛罗伦萨				加姆贝雷利?
1616	德拉雷杰那别墅			特里诺		维多兹
1618	波尔格则别墅		罗马		西庇阿·波尔格则	雷那尔迪与萨维诺
1622	波吉奥·恩佩利亚别墅	佛罗伦萨			马利亚·马达累那	帕里西
1623	托罗尼亚别墅		弗拉斯卡蒂		孔提家族	马德那
1625	帕帕尔宫		甘多尔福堡		尤班八世	马德那
1637	科西—萨尔瓦狄别墅	佛罗伦萨				乔瓦尼?
1645	拉·马利亚别墅（奥尔色提）	卢卡			奥尔色提伯爵	
1650	帕姆费利·多利亚别墅		罗　马		奥利姆皮亚·帕姆费利	阿尔加狄
1650	乔维奥别墅			科莫	乔维奥家族	

年代	园名	位置			创建人	设计人
		托斯卡纳	罗马及意大利南部	意大利北部		
约1650	科伦纳别墅		罗马		顿·菲利浦·科伦纳	科伦纳
约1650	库扎诺别墅			维罗纳	斯卡利吉里家族	
1652	科罗迪别墅（加佐尼）	卢卡				迪欧达提**
1654	伊索拉·贝拉别墅			马乔列湖		冯塔那*
1669	多那－达累－罗斯别墅			帕多瓦		巴尔巴利佐
1670	瑞雷别墅				拉科尼基	
1680	切提那累别墅	锡耶纳				冯塔那
约1680	科西尼别墅	佛罗伦萨			科西尼家族	费利
1690	哥利别墅	锡耶纳			哥利家族	
	色加迪别墅	锡耶纳				
约1697	拉·庇埃特拉别墅	佛罗伦萨				冯塔那
1725	曼斯别墅	卢卡				朱瓦拉**
1740	彼萨尼宫			斯托拉（帕多瓦）		普利奇麦利卡
1747	卡罗塔别墅			卡狄那比亚	克雷利奇侯爵	
1752	卡色塔宫苑		那波利		查尔斯三世	万维特利
1759	阿尔班尼别墅		罗马		阿尔班尼	诺利
1760	卡斯忒尔拉佐别墅			米兰		琼·奇昂达
1765	马尔它骑兵团别墅		罗马			比拉尼西?
1985	巴尔比阿勒罗别墅			科莫	多利尼	

注：* 与他人合作设计

** 现存庭园的设计人

关于上述表格所记的年代尚存不少疑问，但它大体上是按动工年代为序列出的。如表所示，别墅所在位置分为托斯卡纳、罗马附近及意大利南部、意大利北部三大区域。在文艺复兴时期，这三大区域构成了各自独特的文化圈，造园文化也分别以它们为中心而繁荣起来。在十六世纪前半叶，文艺复兴文化从佛罗伦萨转移到罗马，在以罗马为核心的地带及其近郊建造了不少别墅；到同世纪的后半叶，造园文化又在托斯卡纳大放异彩，并进而影响到意大利北部的热那亚地区。接着，从十七世纪以来，别墅建设在这三个区域齐头并进。值得注意的是，从十七世纪后半叶到十八世纪，在湖滨地带也建造了许多别墅。如果再就设计者而论，在中世纪，修道院及城堡之类规模的建筑虽然为数众多，但其设计者的名字却几乎无人知道，庭园作者的姓名就更不见经传了。文艺复兴开创了尊重个性的时代，建筑必定与设计建造它的建筑师之名连在一起，并且，在文艺复兴初期，在意大利尚无职业的造园家，大部分造园作品都出于建筑师之手。之所以出现这种情况是毫不足怪的，因为自阿尔伯蒂开始，才进入了人材辈出的新时代，涌现出布拉曼特、拉斐尔那样既具有专业知识，又多才多艺的巨匠。

文艺复兴末期　十五世纪初，在人文主义运动促进下兴起的古代复兴活动，使别墅建筑以佛罗伦萨为中心盛极一时。进入十六世纪以来，文化中心移至罗马，在这里，意大利式别墅庭园才告完成，催开了造园文化的绚丽花朵。当造园文化发展到登峰造极之时，与它密切相关的建筑与雕刻艺术却已经历了它的鼎盛时代，而向另一种倾向即巴洛克风格转化，这种风格后来也影响到造园，以致出现了所谓的巴洛克式庭园，也就是说，庭园的巴洛克化比建筑的巴洛克化推迟了大约半个世纪，从十六世纪末到十七世纪才开始进行。首先，就建筑的巴洛克化而言，是同十六世纪中叶的学院派风格针锋相对的，它的代表人物是米开朗奇罗。巴洛克风格的特征是一反明快均衡之美，过份地表现了杂乱无章及繁琐累赘的细部技巧，喜用太多的曲线来制造出有些骚动不安的效果，装饰上大量使用灰泥雕刻、镀金的小五金器具、彩色大理石等，竭力显出令人吃惊的豪华之感。那么，庭园的巴洛克化采取一种什么样的方式来与具有上述特征的建筑巴洛克化相对应，就成为一件耐人寻味的事情。被视为巴洛克风格的创始人的建筑师维格诺拉，从十六世纪五十年代以来相继建造了法尔纳斯别墅、帕巴朱利奥别墅、兰特别墅，他在这些别墅中，表现出一种十分自由不羁的革新风格，因而，它们都被认为是巴洛克式的作品。但是，同出于他之手的别墅庭园，在构成其设计的基本手法方面却表现出完美无缺的文艺复兴风格，丝毫没有巴洛克化的倾向，其中的兰特别墅，庭园更被许多书籍介绍为维格诺拉成熟时期的杰出作品。除此之外，即使另一些视为纯巴洛克风格的庭园，其情形也可以说与兰特别墅庭园相同。结果，对于庭园的巴洛克化来说，始终只是在细部特征上有所表现而已。

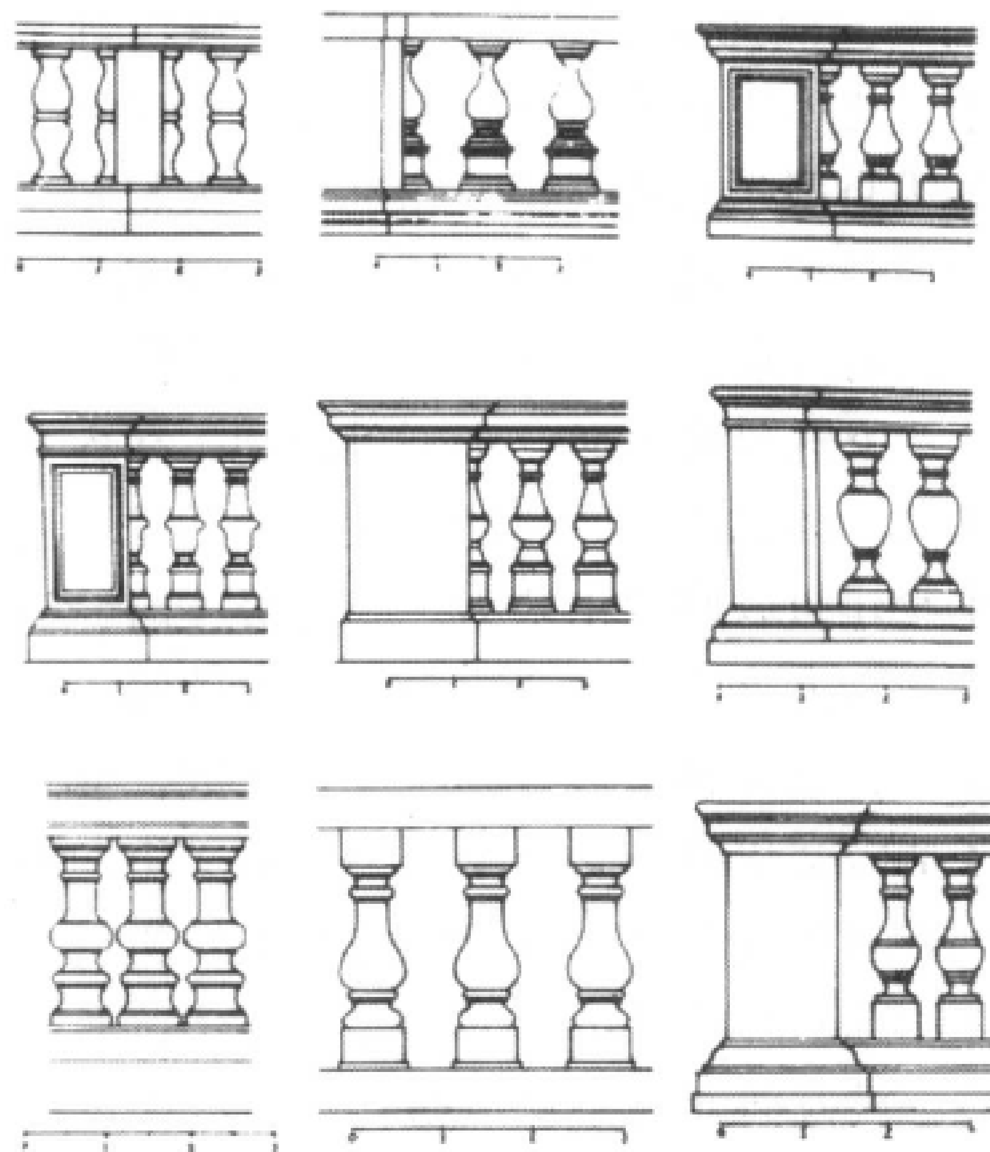
在庭园中，最早表现出巴洛克风格的局部构成当推庭园洞窟吧。这原是巴洛克式宫殿中的一种壁龛形式，用以造成充满幻想的外观，后来才被引入庭园之中。庭园洞窟的造形构成了巴洛克式庭园的一个特征，在这种洞窟中所见到的天然岩石风格的处理手法在过去的庭园中尚无先例。法尔克认为，这种洞窟中所见的模仿天然的手法与后来英国风景园中模仿天然的手法有所不同。前者所表现的自然风格只是

出自标新立异的心理的需要，而后者却是真正来自酷爱优美大自然的观念、是发自内心地欣赏大自然之美的产物。在前述的法尔纳斯别墅、帕巴朱利奥别墅中，都有典型的庭园洞窟实例，而室内壁龛则以波波利园中博洛尼亚所造的最为有名。

继洞窟之后，最淋漓尽致地表现出巴洛克式特征的是新颖别致的水景设施。过去用来装饰庭园的水景形式有喷泉、瀑布、水池等等，显然，仅有这些简单的形式是不能满足需要的，于是，各种各样处理水的技巧、所谓的水魔术法（water magic）便应运而生，凝聚了令人耳目一新的匠心。水剧场（water theatre）、水风琴（water organ）、惊愕喷水（surprise fountain）、秘密喷水（secret fountain）等等均属此类。在前述鼎盛期的代表性名园中，埃斯特别墅，就因在庭园中成功地运用了这种水魔术法而名扬世界。水剧场一名是英语的直译，顾名思义，它就是利用水力来造成各种戏剧效果的一种设施。下面介绍的阿尔多布兰迪尼别墅中的大半圆形水剧场即其范例之一。这种设施通常安装在挡土墙中的装置内，通过落水的作用，来发出风雨之声、雷鸣之声及鸟兽之声。水风琴是一种利用水力奏出风琴之声的装置，它与前述的水剧场不同，主要是安装在洞窟之内。从字面上看，惊愕喷水就是为使人震惊而设的喷水。这种装置中有的平常滴水不漏，一旦有人走近它，才突然从上向下喷出水来；有的则是在人靠近它们坐下的同时，突如其来地从四面八方喷出水来淋湿人们的衣衫等等，种类繁多，不一而足。所谓的秘密喷水就是故意让喷水口藏而不露，并使其四周充满凉意的喷水装置，它与惊愕喷水之类的游戏性设施是有所不同的。

此外，滥用造形树木亦可举为巴洛克式造园的一个特征。造形树木是改变树木原来的天然生长形态的产物。在巴洛克时代，猎奇求异之风盛行，造形树木这类故意施加人工的非自然的培植之物便大受人们的青睐，其形态也愈来愈不自然。利用这种造形树木构成的迷园等等，也都是当时流行的烦杂无益的游戏之物。此外，花园形状也从正方形变成了矩形，并在其四隅加上了各种形式的图案。花坛、水渠、喷泉及其它细部的线条较少使用简洁的直线而更喜欢采用曲线。具有这些巴洛克造园特征的意大利文艺复兴式庭园有兰瑟罗提别墅、庇阿别墅、埃斯特别墅、伯那狄尼别墅、阿尔多布兰迪尼别墅、波尔格则别墅（罗马）、拉·马利亚别墅、帕姆费利别墅、科罗迪别墅、伊索拉贝拉别墅、彼萨尼别墅等等。

意大利式造园对各国的影响 法国 在十五世纪初期，以佛罗伦萨为中心的人文主义运动从意大利北部蔓延到北方各国，不久就形成了波及整个西欧的精神运动。这个运动传至西欧的年代比意大利晚



意大利式庭园的栏杆

想入非非的查理八世在远征时亲眼目睹了辉煌灿烂的意大利文化之花，并深受感染。归国时，他随身带回了意大利的书籍、绘画、雕刻、挂毯等等文化战利品及二十二位意大利艺术家和那波利造园家梅可戈利亚诺，让他们居住在皇城安布瓦斯。国王早就计划要改造这座城堡，在远征前这项改造工程业已动工。他一回国，就想进一步美化城堡的庭园。两年后，国王尚未见到他的工程大功告成就一命呜呼了。该工程又从路易十二继续进行到法兰西斯一世时代。梅可戈利亚诺扩大了庭园，还在其中设置了法国前所未有的格子墙、柑桔园及走廊等，使它带有意大利式造园的特色。除了这个庭园外，梅可戈利亚诺还在布卢瓦建造了露台式庭园。

上述意大利艺术家们移居法国，使当时的法国民众愈发倾慕意大利文化。后来，年轻的建筑师们频繁地前往意大利，造成了一种喜欢古代及文艺复兴时期的作品的倾向。但是，法国人素以既富创新精神而又保守著称于世。在意大利，文艺复兴初期的佛罗伦萨别墅建筑尚带着中世纪城堡式的外观，但从十五世纪左右开始，就逐渐变成了开敞式的文艺复兴风格。那波利远征尽管时值那样一个时代，但法国本身的建筑样式却没有向开敞式转化，外观上仍是带雉堞与濠沟的戒备森严的城堡式，因而，它的庭园在细部上虽然可以见到意大利风格的影响，但整体却还是围着厚墙，保持着规则的形状。以后，拆除了这种围墙，按早期意大利式筑造的庭园几乎与建筑毫不关连，相互独立。

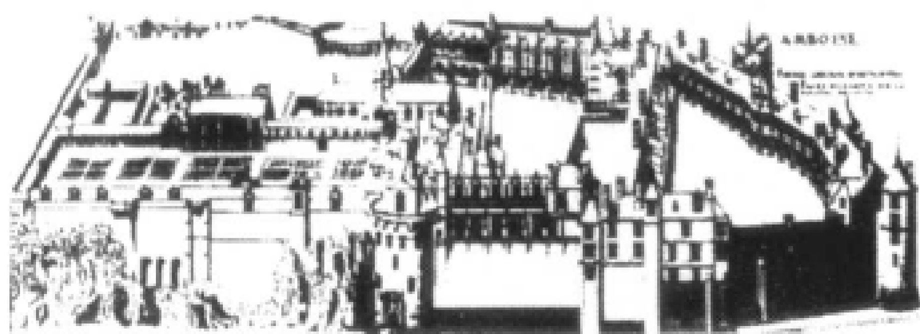
法国的文艺复兴运动是以法兰西斯一世时代为中心繁荣起来的，造园也在这个时代异军突起。法兰西斯一世确实不负“文艺科学之父”的赞誉，他给这个国家文艺事业的发展造成了巨大的影响。国王聘用了维格诺拉、罗索、普利马蒂乔、塞尔利奥等意大利艺术家，他们将意大利文艺复兴最优秀的传统传给了莱斯科、古戎、罗尔姆等法国艺术家。到亨利二世、法兰西斯二世、查理九世、亨利三世时代(1547～1583年)，战乱使法国艺术衰落一时，亨利四世时期，艺术再度复兴起来，并且，由于玛丽·德·美第奇王妃对园艺的钟爱，致使造园也明显地兴旺发达起来。从法兰西斯一世到整个路易十三时代，盛行建造前表所列出的那种城堡，它们使人联想到意大利别墅建筑风行时的盛况。



帕里西的肖像（特格斯）

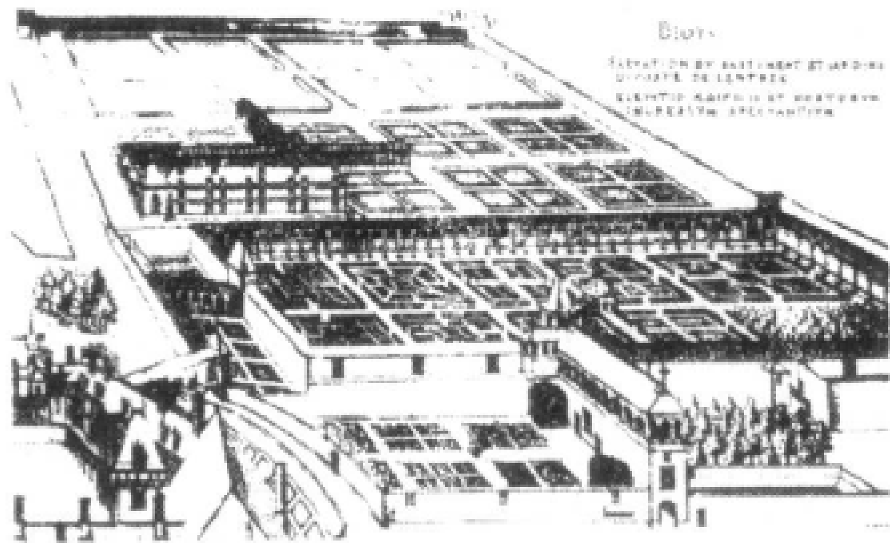
年代		城堡名称	设计人	备注
法兰西斯一世	约 1500	布洛瓦	梅可戈利亚诺与迪·科尔托那	已改造
	1524	谢农苏	梅可戈利亚诺	
	1526	夏姆勃尔	迪·科尔托那	
	1528	枫丹白露	塞尔利奥或普利马蒂乔	已改造
从亨利二世到亨利三世	1550	阿内	罗尔姆	已改造
	1565	维尔内	布罗斯或丢赛索①	现不存
	1572	沙尔列瓦里	丢赛索	
亨利四世		推雷瑞埃斯 圣杰曼恩雷	帕里西与克洛德·莫勒 费朗西尼	已改造 已改造
路易十三	1615	卢森堡	布罗斯	已改造
	1624	凡尔赛猎苑	勃阿索与布罗斯	
	1627	鲁尤	鲁·马歇	
	1629	黎塞留宫	鲁·马歇	

正如前表所示，这些庭园的大部分都被改造或毁坏了。与此并驾齐驱的状况是，自十六世纪到十七世纪初期，法国的造园家辈出，他们在造园著作和作品中留下了光辉的业绩。



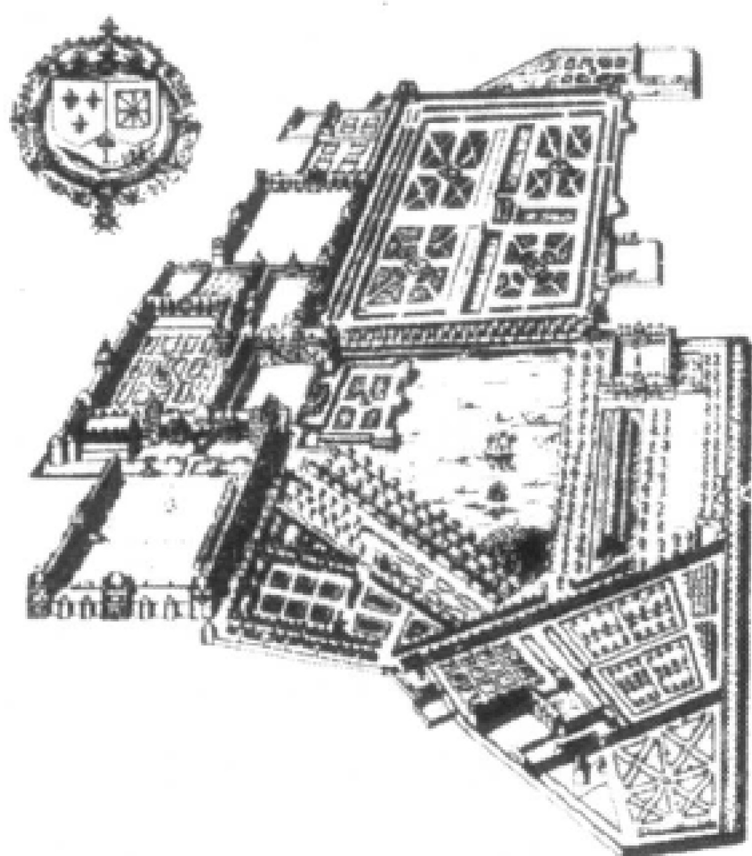
1490 年左右的阿姆波依兹城（纽顿）

帕西里是当时的万能大师之一，也是一位著名的陶业家、化学家及物理学家。与其前后出现的造园家一样，他也为宗教信仰问题所恼，他曾因是胡格诺派教徒而被投进监狱，生活也受到威胁，但尽管遭受这种磨难，他对艺术的信念却始终未减。作为造园家，帕西里在 1563 年出版了两卷本的《Recepte véritable》，并参与设计了埃库恩、休尔努、内塞尔（皮卡尔迪的）、路克斯（诺曼底的）、玛德里、谢农苏等等的庭园。他的这部著作颇有独创性，是后人了解当时庭园设计的重要资料。该著作采用问答体形式，从他本人和介绍人的角度阐述了有关的造园理论和实践。据悉第一卷中全部是关于农业的记事；第二卷以《快乐之庭》为标题，记载了在诺曼底的休尔努实际设计的庭园。首先，他就庭园的位置指出可以选择水源丰富的丘陵地带造园。为了保护种在庭园西北山腰上的不耐寒植物，他还提出了在向阳地带建造一些洞窟的方案。此外，他认



路易十二时代的布洛瓦城堡（纽顿）

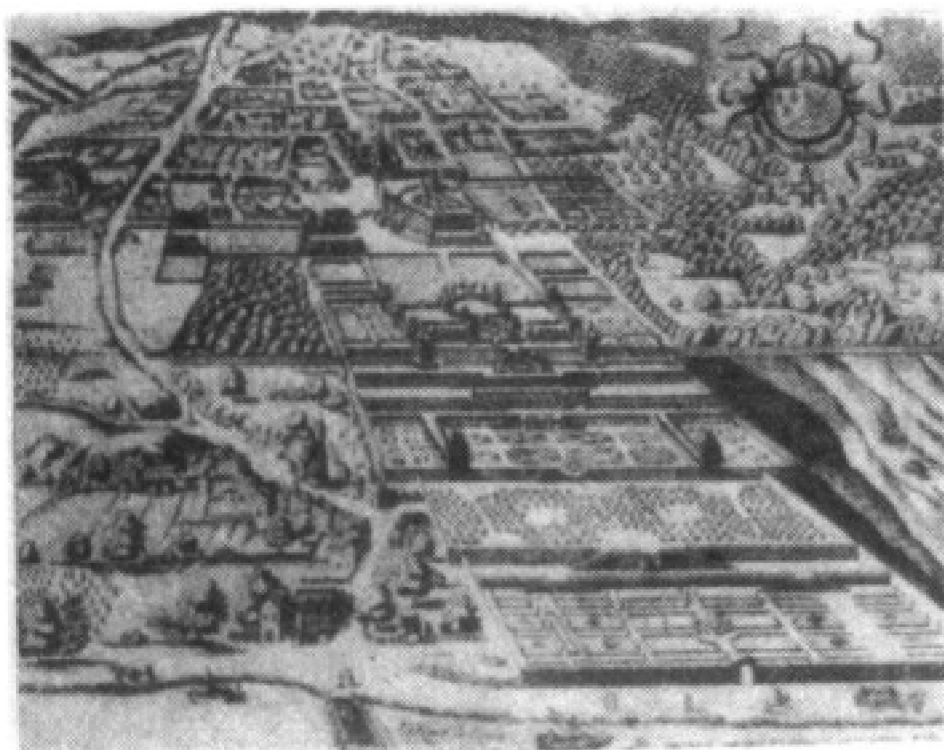
为露台上必须安装栏杆，并在其上放置陶盆，盆中种植蔷薇、紫花地丁等芳香型花卉，……这完全脱胎于意大利的造园样式。另一方面，他还受到风靡意大利庭园的巴洛克风格的影响，在庭园中引进了惊



亨利四世时代的枫丹白露（戈塞图）

愕喷水和洞窟。特别有趣的是，他还介绍了对树木加以修剪造形、建造自然式凉亭“绿色园亭”的方法。

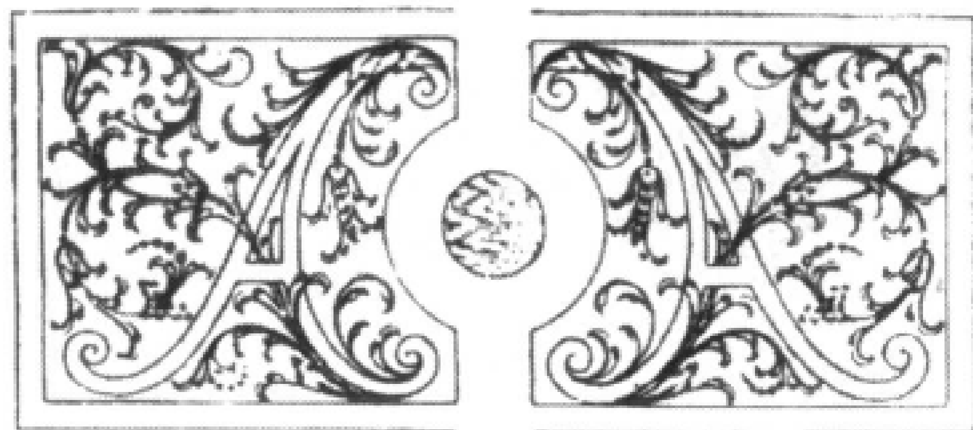
塞尔以造园家及园艺家而著称于世。他在1600年出版了《农业的舞台》（Le Théâtre d´Agriculture）一书，在法国影响甚巨。他根据各种各样的用途，把庭园分为“菜园”、“花园”、“草本园”、“果园”



1654年的圣杰曼·恩·雷（特格斯）

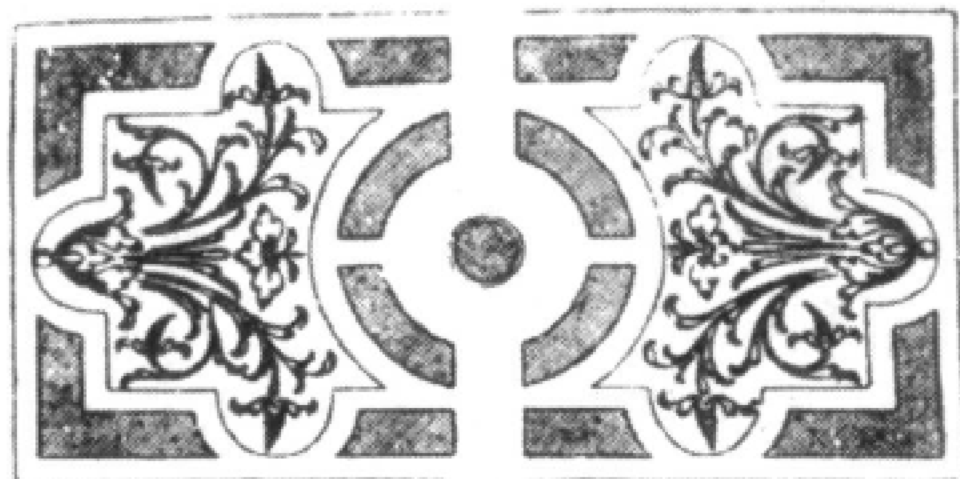
四种。其中“菜园”和“果园”所占面积较大；“花园”造在植坛之中，边缘处种熏衣草、百里香、薄荷、马郁兰等，为表现地毯般的美，植坛中只种植矮性植物。此外，为能俯览景致，也只将紫花地丁、香紫罗兰、石竹等等地蔓花卉栽种在这种庭园中，并用各种颜色的土来铺地，还种植造形侧柏来引起人们的注意，在造形树木的外侧设置坐凳、雕像。“草本园”是生产家庭食粮的地方，构造十分简单。

莫勒家族中出人意料地诞生了三个著名的造园家，由此令人感到莫勒家族似乎勾画出了法国造园史上的一个时代。老莫勒是阿内城堡的庭园主管，他设计了这个



克洛德·莫勒设计的圣杰曼·恩·雷的花坛A（特格斯）

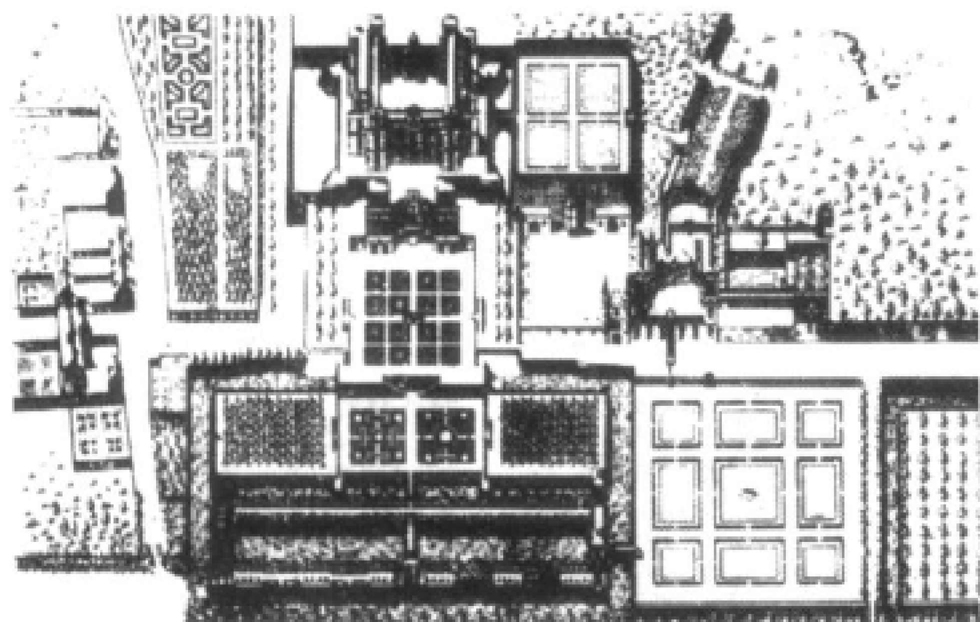
庭园，并为奥马尔公爵收集了不少奇花异草，此后成为有名的宫廷造园家。其子克洛德·莫勒生于1563年，他继承父业成为亨利四世及路易十三的宫廷园艺师，后于1595年受雇于圣杰曼·恩·雷，数年以后又在蒙梭、枫丹白露、推雷瑞埃斯供职。在这些庭园中，他采用了黄杨树篱及高大的黄杨树墙，他设计的花坛都是平面几何形状，他还被视为在法国首创“刺绣分区花坛”的人、克洛德·莫勒主张所有规则形式的庭园设计都应重视园艺，庭园



花坛B

筑造决不可缺少花卉。他还著有《植物及园艺的舞台》（Le Téâtre des Plantes et Jardinage）一书。克洛德·莫勒有名为小克洛德和安德烈的两个儿子，他们后来都成了著名的造园家。其中的安德烈·莫勒被任命为詹姆斯一世的庭园主管，1651年他

出版了《观赏庭园》(Le Jardin de Plaiser)这本巨著。在该著作的一开始，他就提出



维尔内城堡和庭园的平面图（戈塞因）

要广泛种植林荫树，故被称为“林荫树的创始人”。他主张，相应于建筑的规模和外观，在它的前面种植与之垂直的一行、二行或三行榆树或缎木树，在林荫树的起点处留出一大片半圆形或方形空地，并且，整体设计要考虑便于观望风景。基于这种观点，他还提出，建筑后面应无树木、栅栏及其它有碍整体景观的障碍物，为了有利观赏，在近窗处应筑造刺绣花坛(Parterre de broderie)。

埃蒂安纳与利埃博尔特二人并非职业造园家，而是医生。利埃博尔特在埃蒂安纳的舅舅处任职。因他们都写过庭园方面的著作，故在此与其他造园家一并介绍。埃蒂安纳于1545年写过有关农业方面的著作《农村的土地》(Pracdium Rusticum)，后又于1570年与利埃博尔特合作出版了《田园住宅》(La Maison Rustique)一书。1600年，该书被英国医生萨福利特译成英文，1616年由马卡姆再版。

丢赛索因其巨著《法国最美丽的城堡》(Le Plus excellents Bastiments de France)而引人注目。该著作是瓦罗王朝(十四世纪初期～十六世纪末）末期法国优秀城堡建筑的图集，原画现藏大英博物馆。如前面在“中世纪城堡的庭园”中所述，它们都是中世纪末期比较和平安定的五十到六十年间建造的有特色的城堡建筑，可以认为它们的设计大部分都受到意大利样式的影响。

米扎德是十六世纪著名的庭园著作家和医生。他掌握了多种拉丁语言并用之来写作。1564年，他出版了有关造园的第一本著作，接着又公开出版了一些小册子，这些论著后经卡耶医生收集成册，并于1578年用法文出版。后来又将它们译成单行本，1675年付梓。米扎德的著作虽然得到了极高的评价，但他关于庭园设计方面的论述却不象帕里西的那样精彩。

勃阿索诞生的年代稍早于勒·诺特尔，是一位影响甚广、令人瞩目的造园家。年轻时，勃阿索当过路易十三和路易十四的园艺师，1688年写出《来自自然与艺术理论的园艺论》(Traité de Jardinage selon les Raison de la Nature et de l´Art)而著名。在这本书的开头部分，他就造园的一般原理和造园技术，论述了造园家必须熟悉设计技术，倘若达不到这个要求，那么庭园设计就只能委托给建筑师来完成了。关于庭园的形状，他对直线的方形花坛连续并列这种形式提出了非议，为了使



勃阿索设计的花坛（特格斯）

设计富于变化，他建议尽量多用圆形和曲线形状。关于园路的设计，他认为园路要

尽可能相交，并使游人不走回头路。此外，园路的宽度应与长度成比例设计，如果长三百到四百陀瓦兹（一陀瓦兹约为二米）以上，宽则以七至八陀瓦兹为宜。如就个人爱好来说，既可栽种二行乃至更多行小橡子树、榆树及级木树，也可将核桃树、栗树排成一行。花坛设计以适于俯瞰为佳，分区花坛中应采用五颜六色的灌木、地蔓植物，并以花卉、砂石、有色土等来造成设计上的变化。他还出示了许多花坛设计图案，它们已被运用在鲁佛尔城堡、推雷瑞埃斯、圣杰曼·恩雷、凡尔赛宫等等的诸庭园中。

荷兰　与法国一样，意大利文艺复兴的影响在十六世纪初期也渗入荷兰。荷兰人从来就以喜欢栽花种草而闻名欧洲。据



维尔内城的喷泉（特格斯）

有关书籍记载，早在十五世纪末，荷兰就有了游园（makhoven）及城市居民的造园。如阿姆斯特丹一个叫歇利普·本宁的人就在阿姆斯特丹的布利冷布尔塔的别墅内造了庭园。这种庭园的设计十分简单，面积也不大，通常只有一个至几个庭院，它们都被用于特殊的家务活动。

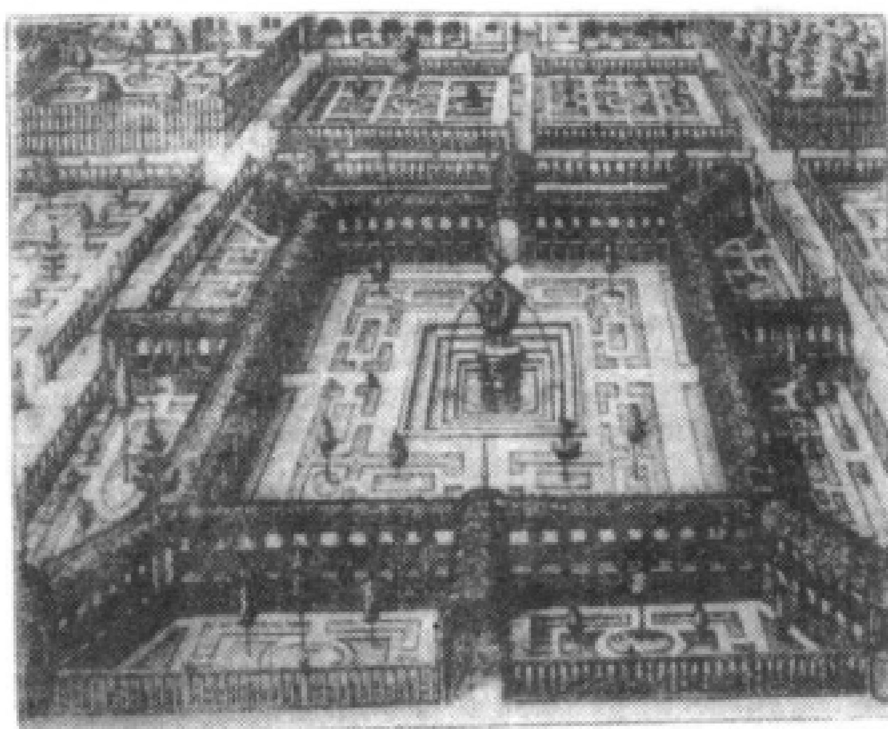
1582 年在荷兰的安特卫普出版了对庭园筑造给予详细指导的第一本造园著作，即三十年前就已在巴黎问世的埃蒂安纳的《Praedim rusticum》一书的译本。从书中可见当时的庭园普遍是造来栽种蔬菜的。其中的药草园是最令人舒畅的地方。正如



德·威利斯的肖像（特格斯）

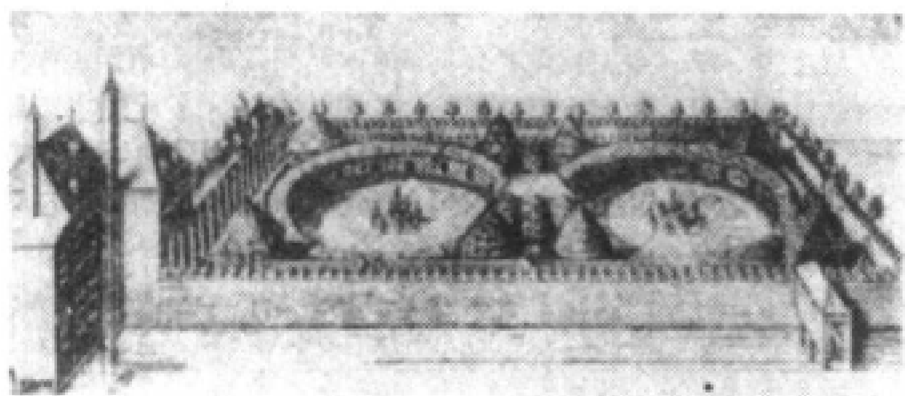
当时一般的园艺术中所有的那样，该书除了记载这些植物之外，还介绍了它们的治疗功效及使用方法。

在十六世纪的荷兰造园家中，最著名的是 1527 年生于吕伐登的德·威利斯，人们称他为荷兰的丢赛索。1583 年他的庭园设计书在安德卫普出版。在众多涉及建筑设计的书籍中，他将有关喷泉和洞窟的许多设计汇集起来，出版了以《Hortorum Riridariorumque》为题的十卷本专著。他的设计图与同时代有名的法国人的设计图一样，几乎都体现了他们对城堡生活的深入洞察，而他的著作与埃蒂安纳的译著一道，向我们展示了这一时期极其完整的庭



德·威利斯设计的庭园（特格斯）

园设计手法。德·威利斯在他的版画中，效法建筑样式的分类法，对庭园样式也做了分类。按照德·威利斯的设计方案建造起来的庭园虽然为数甚少，但他所创造的这种庭园设计形式后来却被普遍地确立为一种庭园样式，这种新的荷兰式造园主要还流行于英国和德国。



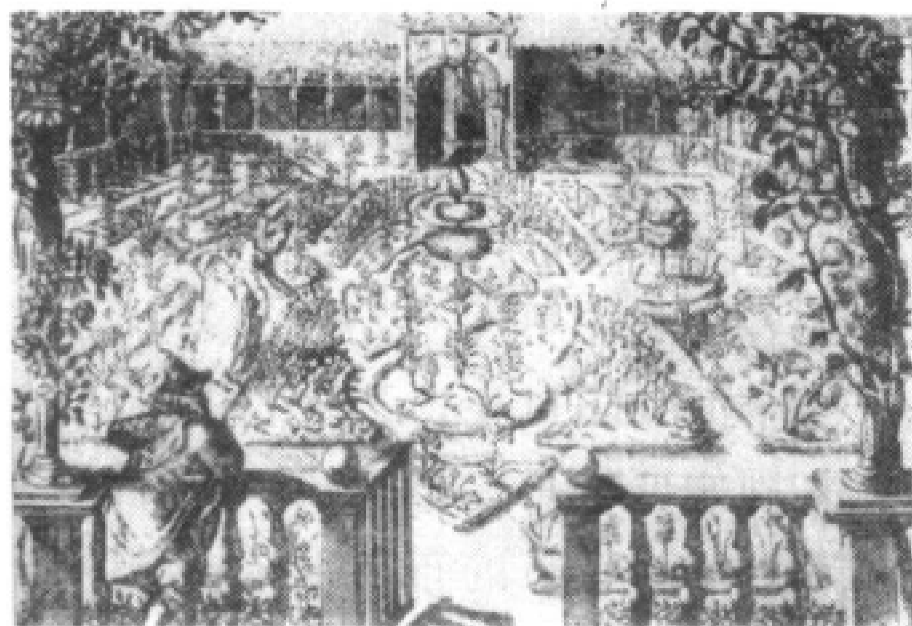
十七世纪围墙环抱的庭园（特格斯）

荷兰主要城堡的所在地历来都是欧洲战争的战场，在这种动荡不定的时代中，拥有这类城堡的贵族们大多因革命而没落了，他们的城堡也常常被洗劫一空或被付之一炬，结果，在十七世纪的荷兰，几乎没有一座城堡还原封不动地保留下它四周的庭园。各地的园亭遗址、盖满苔藓的喷泉虽然都在喃喃诉说着荷兰曾经有过豪华的庭园，但这一切却不能揭示出完整无缺的荷兰式庭园设计手法。幸运的是，在浩如烟海的书籍中留下了温切西奥斯·贺拉、彼特斯、布鲁因、哈雷因、万维尔登等画家的优秀的版画作品，人们据此可以了解到十七世纪前半期荷兰城堡的情况，其中最主要的著作是桑德雷缪斯的《Flandria Illustrata，1641 年》、《Brabantia Sacra et Profana》；阿兹因格的早期著作《De Leone Belgico》和《Castellorum et Praediorum Nobilium Brabantiae》。在最后这本著作中载有卢万、布鲁塞尔、安特卫普、勃阿鲁·丢兹克等地的城堡及其庭园的鸟瞰图，使古代荷兰及佛兰德斯贵族们的美丽宅邸一一展现在我们的眼前。

这些书籍既勾起了我们对身遭不幸的美丽城堡的痛惜之情，又使我们从中了解到荷兰艺术如何影响了十六、十七世纪的英国、德国和奥地利，以及怎样领会当时荷兰的地方绅士们美化宅邸环境的方式。

上述荷兰的城堡建筑通常都带有各种形式的山墙、小塔、弯曲的烟囱及精心制作的风向标等等，它们被环抱在古雅的庭园之中，既优美如画又舒适宜人，丝毫没有后世住宅令人不快的那种矫饰和奢华。城堡的主要房屋围着中庭而建，一般经由架设在濠沟上的吊桥进入城堡。带有吊门（portcullis）的塔的上层是鸽棚（dovecote），家禽饲养场也就近设置，并视方便配置厩舍、农舍、谷仓。构成一排小平台的水渠形成了果园、菜园、药草园及庭园间的分界线，各园之间用小桥来联系，在少数情况下，庭园才与住宅同建在一个岛上。

在所有这些城堡中，花坛的设计极尽风雅，形式繁多，栽着黄杨造形树，种着花卉。1614 年，在 Arnhem 出版了克里斯宾·德·帕斯的《Hortus Floridus》，在这本著作卷首插图中描绘了庭园。这个庭园



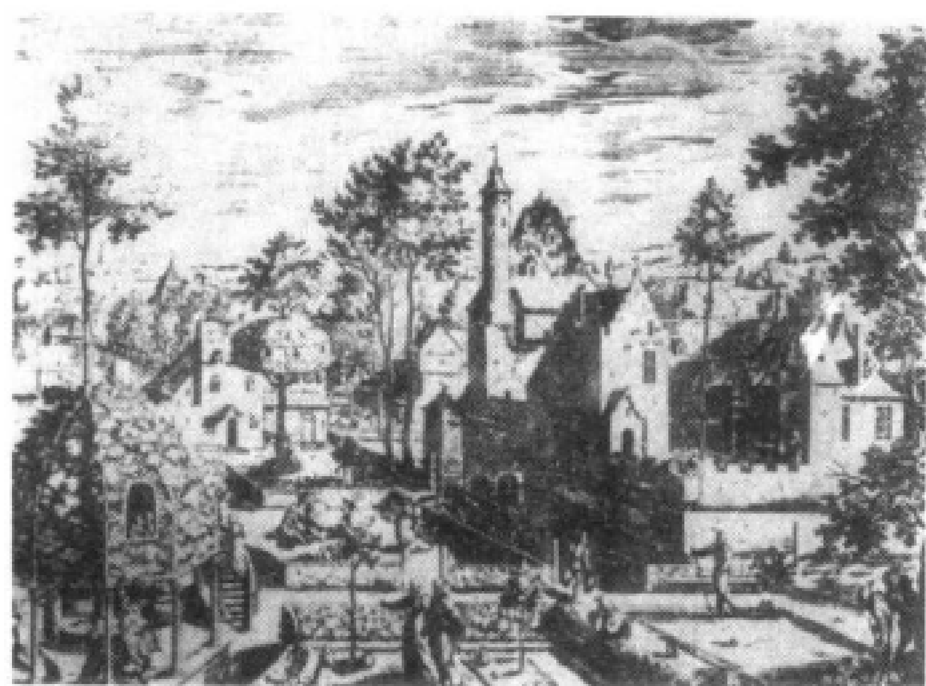
帕斯著作的扉页插图中的花坛（特格斯）

被木回廊环绕着，就象丢赛索描绘的十六世纪法国贵族的庭园画中所见的那样。庭园中有一个骑士倚靠在栏杆上，一个妇女正在摘郁金香，园中有四个郁金香花圃。与荷兰人设计的相比，当时更流行的是由意大利人设计、用彩色土和砂石造成的庭园。在这种庭园中，园路及林荫道上有时

撒满了美丽的砂和大理石屑，或铺砌砖、瓷砖和板石等。如果花坛很大，则用小水渠将它分为四个部分。喷泉的设计尤为重要，它们结构精巧，常用青铜、大理石或铅制成。现在在荷兰的一些乡村住宅中，还能看到古画中常见的鹳鸟巢，它们建造在离地面二十、三十英尺的地方，当地的人们认为如果鸟不在这些巢中栖身，那么这个家庭就是不幸的。在荷兰，鱼池是乡村住宅中的主要附属物，它们所占区域常常都很大。为了避免水流静止不动，还设了拦水坝、水车、水闸等设施。要保持各种高度的水平面，墙与水渠的配置就成了一件最重要的工作。出于卫生方面的考虑，人们特别重视调节流水的深度以防杂草堆积，同时还注重渠道边缘的砌造质量，要求所有格构工艺、边缘石的形状规整，倘若忽视了这些防范措施，对已破坏的水闸、堰堤不及时加以修理，令人恐怖的瘟疫就会立即蔓延。

园亭与凉亭的设计是丰富多彩的，这类带有妙趣横生的屋顶、镀金的风向标、色彩艳丽的百叶门的建筑物，为庭园平添了无穷的魅力。主要园亭是用砖瓦和石材造成的隐蔽所，既能遮风挡雨，又坚固舒适；附属园亭则用木材或造形树木造成，精巧雅致。花坛常常筑造在绿色隧道的环抱之中。从奇妙例子来看，雉堞墙围着长方形的平台，两个圆形花坛将此平台分开，花坛中造有绿色甬道和圆锥形的凉亭。

荷兰庭园的一个主要特征就是极少筑造露台，这是因为在这个国度里没有丘陵地能让露台结构一展雄姿，即便在Guelderland、Overyssel 等部分丘陵性地区，其坡度也嫌太小无法筑成露台，因此，在荷兰的庭园中，人造假山取代了露台，成为供游人眺望风景的场所，同时又作为迷园



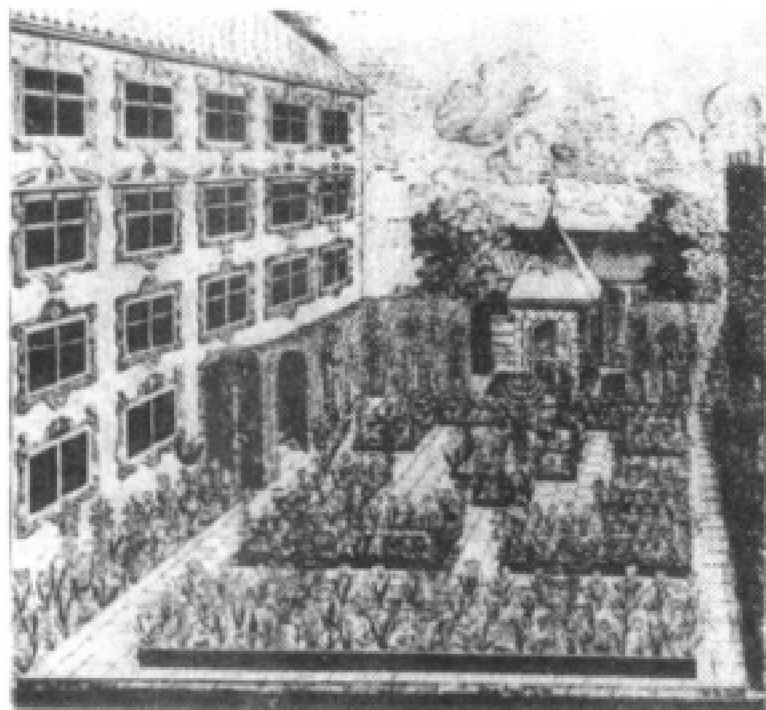
十七世纪的荷兰庭园（特格斯）

的中心。在其它国家可以通过造成庭园各部分间的高度差来克服缺乏变化的弊端，但在荷兰，只有尽量栽种五彩缤纷的花卉来弥补庭园狭小之弊并体现该国栽培技术的优势。在所有大庭园中，水平面没有高低变化的大花坛是毫无趣味可言的。

在德·坎迪龙所著的《Vermakelykheden van Brabant》中，对后来的荷兰庭园作了详尽的描述，书中还收进了古代鸟瞰图中所描画的各种庭园设计图。从中可见，上述的荷兰庭园特征丝毫未变，并且也没有受到勒·诺特尔式造园的影响。这本著作出版于1770年。另一本问世更早的书籍是《Les délices de Brabant》，它大概是在1759年出版的，其中的版画揭示了当时荷兰的城堡荒芜的情形。

德国　在文艺复兴时期，法国艺术家、医生、植物学家等大批前往意大利研究学问，与此同时，德国学者们也成群结队地奔赴意大利，他们回国时带回了意大利式造园设计思想。然而，尽管法国在意大利式造园的影响下创造了法国风格的造园样式，但是这种意大利式造园对德国造园样式的革新却影响甚微。在文艺复兴时期的德国，皇室及宫廷的庭园都是按照意大利式或法国式来建造的，它们均由荷兰造园家们经手设计。只有小规模的城市庭园，即富裕市民们的庭园，才会在设计及

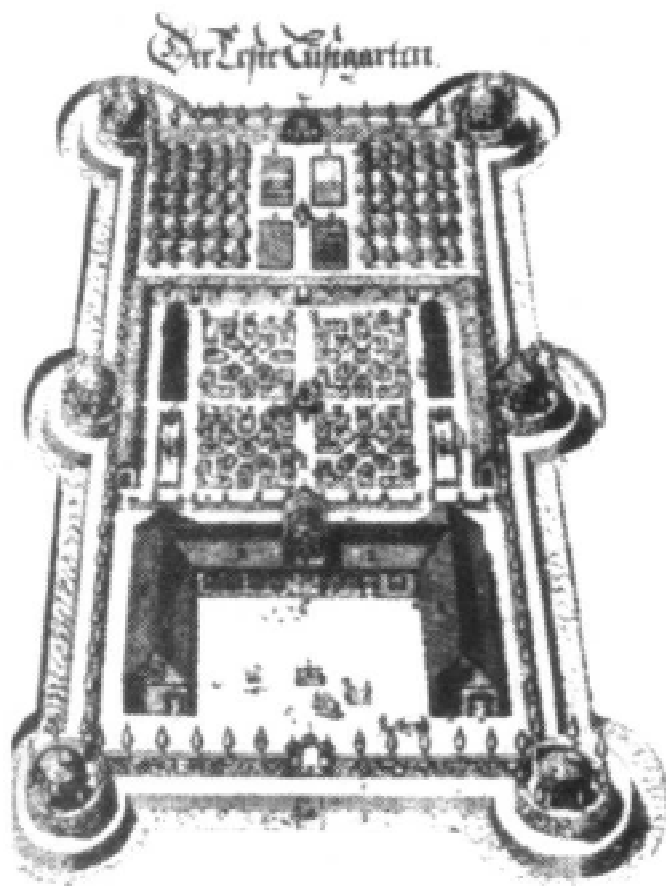
植物材料的选用上表现出他们传统的兴趣爱好。



乌尔姆的弗特恩巴哈的庭园（特格斯）

这种兴趣爱好在弗特恩巴哈的庭园中即可见一斑。这个庭园位于弗特恩巴哈建造在乌尔姆的住宅旁边。身为建筑师的弗特恩巴哈曾去过意大利，从以下两个方面就可以看出意大利式造园对他的庭园设计所产生的影响，即住宅的围墙上建有园亭；在角落部位造有小型的洞窟凉亭(grotto summer house)。此外，庭园的其它部分都铺满了板石，在板石路的两边筑造了狭长的花圃。现在在伦敦城市庭园中也采用了石砌地面，这与弗特恩巴哈的庭园十分相似；弗特恩巴哈的庭园也许还显露出最现代的法国及德国铺砌庭园的端倪。这些都说明弗特恩巴哈在很多方面常常超前于时代。他还为学校设计庭园，让儿童们在那里学会观察植物的生长、栽培并知道它们的价值。弗特恩巴哈出版过包括两个庭园设计方案在内的两本书籍，即《Architectura Recreations》和《Architectura Private》。设计方案之一的那个大庭园采用规则形，四周围着墙、树篱及濠沟，全园分为三个部分，即居室与前庭为第一部分；用绿色甬道围成的花坛是第二部分；第三部分由果园和菜园组成。耸立在濠沟之上的六个圆形园都有两层用树枝编造而成的房屋。

就时代而言，萨尔蒙·德·考乌斯是弗特恩巴哈的前辈，他曾因筑造海德尔堡城郊的庭园而名声大振。德·考乌斯的一生历经周折，最初在法国学建筑，后赴英国成为英国王子的家庭教师，并在那里出版了关于英国庭园与喷泉的著作《Des Grots et Fontaines pour I´ornement des Maisons de Klaisance et Jardins》。1615 年，德·考乌斯因在海德尔堡委员会任职而返回德国。四年后他又赴法国听命于路易十三的宫廷。在法国，他写了一本有趣的水力学著作《Les Raisions des Forces Mouvantes》。在这本著作中，他介绍了在当时的庭园中必不可少的，利用水力学原理设计的一些水景装置的制作方法，如水风琴、音乐车、报时小号等，这些形形色色的水景技巧都被采用在海德尔堡的庭园中。1620 年，在一本以有趣的插图为主的珍贵的书籍中，他还发表了这个庭园的设计图。海德尔堡的庭园与古城相连，设有一排露台，与内卡河遥相呼应。庭园后的山上有着丰富的水源，对运用水力学原理来造园极为有利。这个庭园现已不存，我们只能从绘画作品中了解到它的一些情况。



弗特恩巴哈的大庭园的设计图（特格斯）

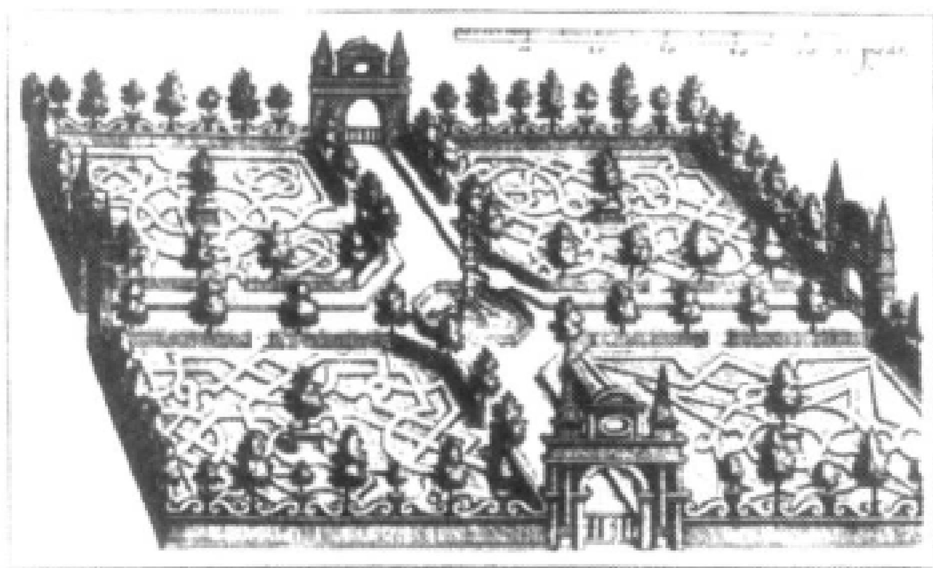
文艺复兴时期，德国造园的发展还突出地表现在另外两个方面，即热衷于新植



十七世纪的海德尔堡（特格斯）

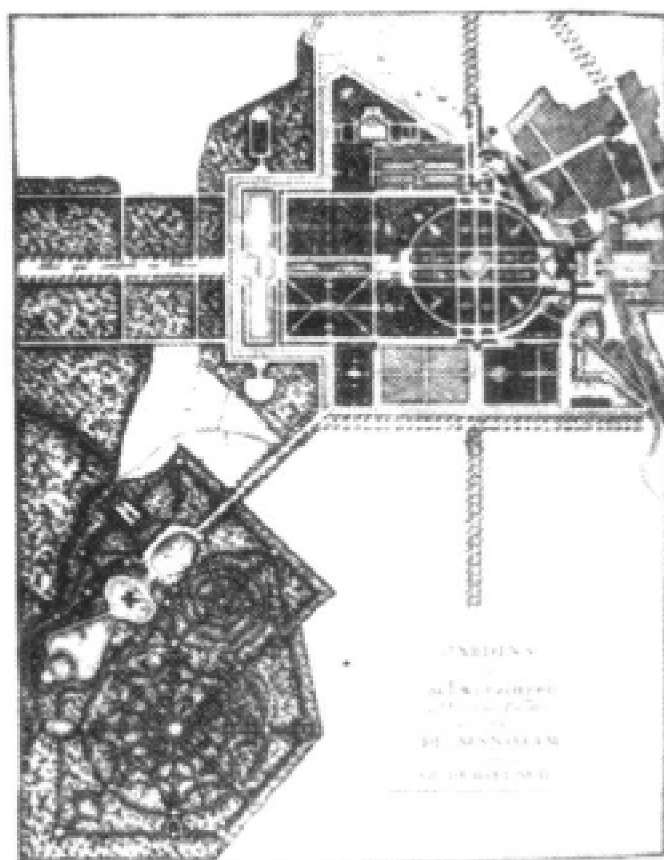
物的栽培及植物学的研究。造园最早流行于十六世纪初期，由黑森的方伯首开先河，他经营了一个私人植物园。1580年，萨克森的选侯在莱比锡创建了第一个公共植物园，接着又相继建造了吉森、拉迪斯本、阿尔特多夫、乌尔姆的植物园。后来庭园的主人们仍继续不断地收集尚不知名的花卉、灌木、藤蔓、乔木等等。赫瓦德开始在他的奥格斯堡的庭园中种植郁金香，1559年种植初告成功，郁金香终于绽开了迷人的花朵。这一时期，在植物学方面最早著书立说的人是纽伦堡的药剂师巴西尔·贝斯雷。他在纽伦堡建起一座博物馆，开展了涉猎面极广的植物收集活动。1613年他出版了一本题为《Hortus Eystettensis》的著作，它记载了埃休塔特僧侣杰明根所收集的植物。

直至十八世纪，德国的大部分城堡仍保留着濠沟作为一种防御性设施，它们的庭园也被包围在这种濠沟之中。这与荷兰的情况相同。但是，由于没有水，所以在不设濠沟的地方，就建造了防御塔，并围着坚固的围墙。在不伦瑞克城要塞的对面一侧，就造有带这种小瞭望塔及园丁小屋的大小庭园、花坛群，其情景在该城的古版画中有所表现。查伊勒伦城的庭园全都围在濠沟之内。当代最美的庭园之一是柏林选侯的宫苑，它建在被易北河支流环抱着的人工岛上。在这里，利用水泵将水从河中抽上来，涓涓水流流淌在花坛四周的小水渠中，动人的水景成为这个庭园设计的主要部分。



德·考乌斯设计的海德尔堡的花坛（特格斯）

慕尼黑的阿尔特·瑞西登兹庭园是帕达·坎迪特为选侯麦克西米利安一世建造的。帕达·坎迪特设计了城墙，并以廊桥与城堡相连，城堡所取的矩形形状与弗特恩巴哈所设想的形式十分相似。园中纵横交织的园路构成了花坛间的分界线，在这些园路的交汇点处都造了园亭。在庭园的尽端有一个大餐厅，与喷水池遥遥相望。此外，在黑森的城堡中，架在濠沟上的桥连接着城堡与庭园，庭园被划分为方形。园中的花坛有的造成家族徽章的形状；有的造成规则的几何形。树篱的顶端是修剪得十分巧妙的造形狮子及王冠形状，并附有1631年的日期字样。德国人对技巧性喷泉的设计尤其得心应手。喷泉材料多用



苏维兹因根的平面图（戈塞因）

金属而不用石材。喷泉常被排列呈阶梯状，通过台阶可走近它们，其四周还围着栏杆。庭园中的水井也极富装饰性。在一些庭园中，花坛四周围着长长的甬道，而另一些庭园中的花坛则被甬道分为四个部分。造形树木在德国庭园中非常流行，园中的树篱、树木等都被修剪得千姿百态。如位于休拉姆威尔斯的扎库森伯爵的庭园，其入口处用造形树木造成一个魁伟的巨人，人们须从这个巨人的胯下穿过方能进入花坛。在德国庭园中，大多建有园亭、凉亭、养禽屋、鸟屋等等，它们被布置在花坛的中央或园中的其它地方。除此之外，假山也是造园要素之一。这种假山被垒成四方形，其上筑有瞭望台，并有平缓的登山坡道，有的圆形假山则设有螺旋形的登山道，道旁种着低矮的树篱。德国的城堡中一般还设有骑马赛枪场，在罗森城中，这种骑马赛枪场就位于城堡与养马房的接合部位，它是一片用矮墙围成的开阔地。在萨克森的戈森也有这种赛枪场的范例。果园和菜园大多造在远离庭园的地方，并用坚固的栅栏或濠沟保护起来。

在沃尔卡莫的《Nürnbergische Hesperides》中记载了十八世纪初期的德国庭园。书中专门介绍了小庭园，并记载了许多庭园实例，其中包括凉亭、瞭望台及花格墙的设计。这些庭园几乎都造有柑桔园，有时也代之以宏伟的、以圆柱支承的建筑物。藤蔓植物爬满了建筑物的构架，既可防止冬季的严寒冻伤建筑物，又可大大增加庭园环境的湿润。

法国勒·诺特尔式庭园　从十六世纪后半叶以来，大约历时整整一个世纪，法国的造园既接受了意大利造园的影响，又经历了不断发展的过程，到十七世纪后半叶左右，勒·诺特尔（Le Nôtre, André 1613～1700年）的出现，标志着单纯模仿意大利造园样式时代的结束，和所谓勒·诺特尔式独特造园样式时代的开始。勒·诺特尔是路易十四时期的宫廷造园家，后世称他为“宫廷造园家之王”，而他也完全不负这一赞誉，是造园史上杰出的才华横溢的人物。勒·诺特尔庭园样式不但是法国文艺复兴时代造园样式的精华，而且，它还取代了自始以来独占鳌头的意大利露台式。成为风靡整个欧洲造园界的一大样式，法国造园本身也获得了前所未有的发展。当时，德国的自由发展受阻于“三十年战争”（1618～1648年）；英国也因清教徒厌恶华美的思想作祟，其文化的发展十分缓慢，唯有法国步入了文化高度发展的时期，成为全欧洲屈指可数的强国，在政治及文化方面都达到了辉煌的峰巅。在这样一个文化昌盛的时代，涌现出勒·诺特尔这类卓越的造园家，不仅是法国，而且是整个欧洲造园界的一件幸事。

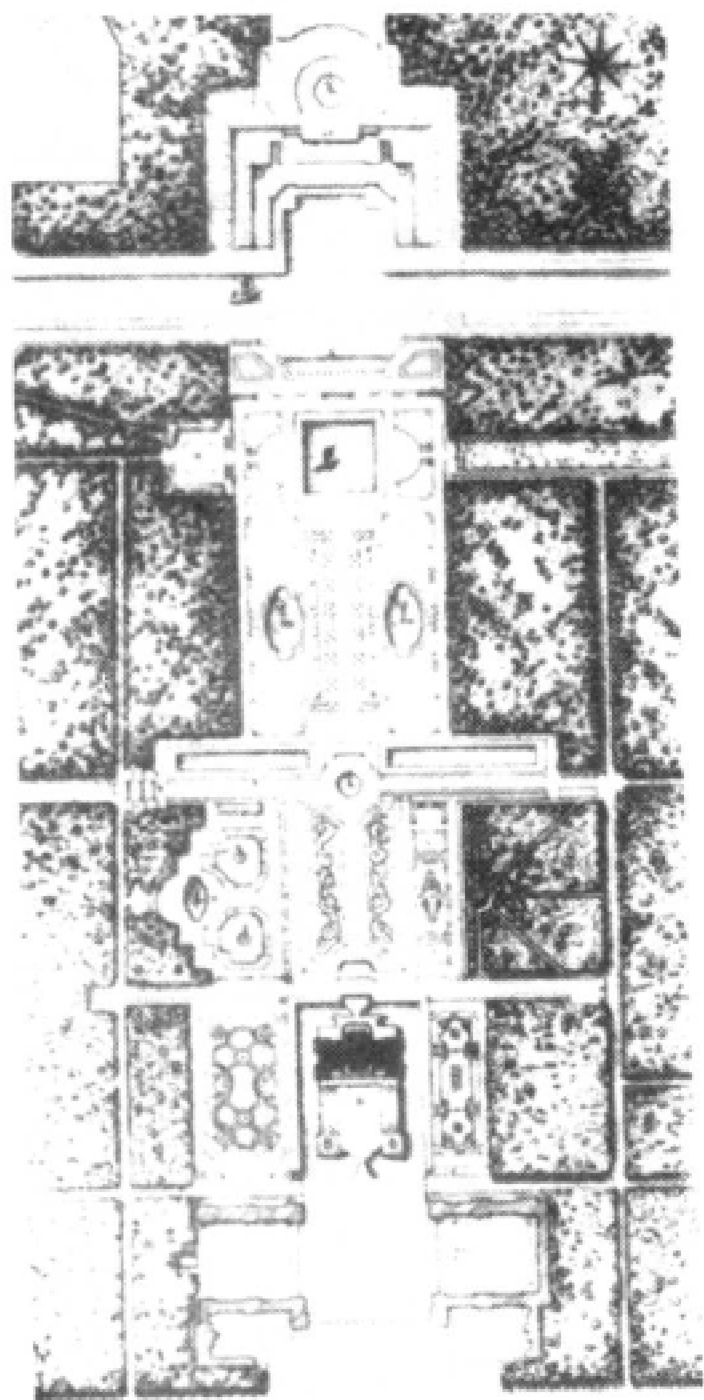


勒·诺特尔的肖像（特格斯）

1613年3月12日，勒·诺特尔诞生在巴黎的一个造园世家，他的祖父皮埃尔·勒·诺特尔是宫廷造园家；父亲让·勒·诺特尔是玛丽·德·美第奇时代推雷瑞埃斯宫苑的管理人，并曾在圣杰曼任职。父亲希望勒·诺特尔成为一个画家，故安德烈在十三岁时，就师从宫廷画家西门·沃韦特。在沃韦特画室的生活使他后来受益匪浅。与同窗勒许埃、米尼阿、勒布仑

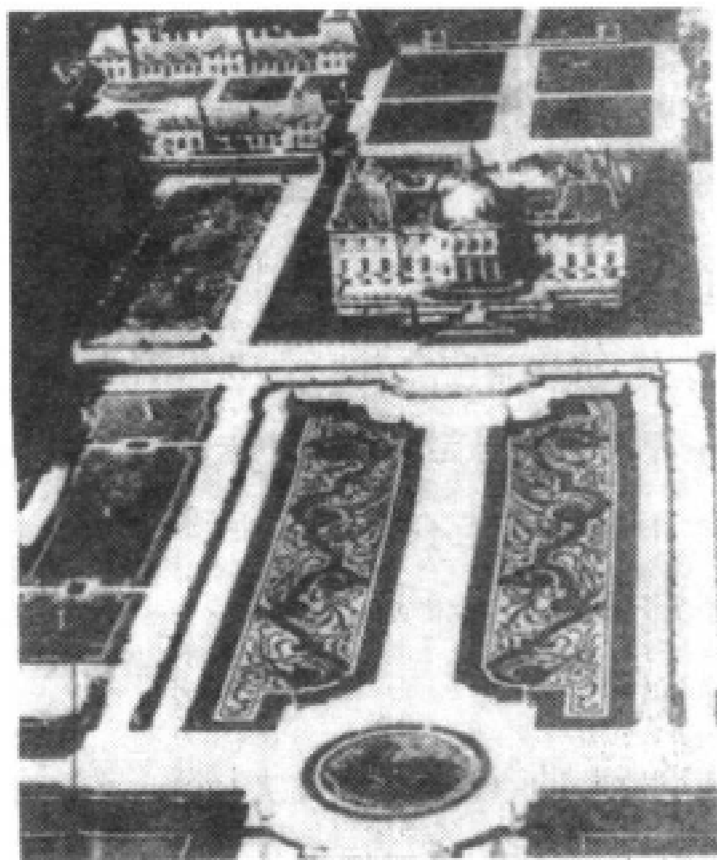
等的交往、与时常走访老师画室的当代艺术巨匠们的不断接触，都明显激发了他的艺术天分。受惠于这样的环境，勒·诺特尔从父辈遗传而来的造园家素质，不久就开始萌芽开花，最后在法国结出了一种崭新庭园样式的硕果。

从1626年到1636年，勒·诺特尔在沃韦特的指导下，一面刻苦钻研，一面又扩大了交友范围。他自幼就重友情，机敏、开朗且稳重，又具有艺术家所应具备的敏锐的鉴赏力，或许可以说这些都决定了他将来的成功吧。在离开沃韦特后的许多年里，他一直与父亲一起在推雷瑞埃斯宫苑中工作，这期间他不断充实掌握了造园与园艺的实际技术。当时，他只是一个年薪仅一千五百利瓦尔的低级园艺师，他的工作就是管理西班牙茉莉和白桑树的树



沃克斯府邸的平面图

篱。由于工作出色，他很快就受到人们的注意。1640年他与一个名叫弗兰索斯·郎格卢瓦的富家女子结了婚，这桩婚姻，使他有机会接触了贵族阶层的人们。在这里他遇到了许多新知己，使他过去受艺术家们激发出的才华得到了充分展示的机会。



沃克斯府邸的刺绣花坛（贝拉尔）

据说，勒·诺特尔在成名之前就曾筑造过法国著名政治家黎寒留公爵的鲁尤城堡及盖尔龙城的庭园，但真正使他一举成名的则是被称为维康府邸（Vaux－le－Vicomte）的庭园。该庭园是马扎然内阁的财政部长富凯所造壮丽宫殿的附属庭园，它采用了一种前所未有的新庭园样式，它使勒·诺特尔一举成名，确实是造园史上一件划时代的作品。规划这座宫殿与庭园的富凯曾辅佐幼年的路易十四，并得到首相马扎然的庇护，当上了财政部长。在职期间，他渴望腰缠万贯、挥金如土的生活。在位于巴黎和枫丹白露之间的默伦有一片叫沃克斯的地方归他所有，于是他便打算在此实现他的富贵荣华之梦。1650年初，富凯先请来建筑师勒沃为他建造宫殿，在此期间，曾与勒·诺特尔一起绘画的勒布仑也得到沃韦特的允许来协助富凯，参加了这项工程。凑巧的是，在挑选适合该宫殿附属庭园的设计者时，勒布仑推荐了朋友勒·诺特尔。勒布仑的友情，使勒·诺特尔初次受托担任这样一个大规模的设计工作，并很幸运地有机会施展他

已掌握的造园技能。

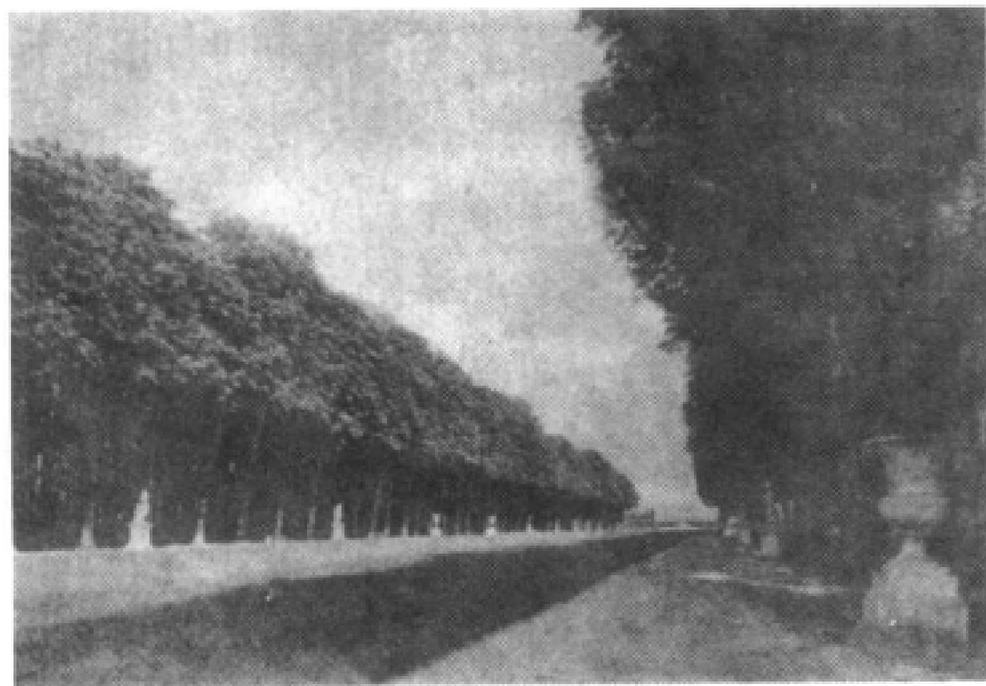
为了获得在宫殿周围造宽阔的庭园所需的空地，富凯计划购买基地附近的三个村庄，该计划在资本家的大力援助下迅速兑现，所以建筑工程从1656年开始进行，据说有时投入该工程的人力多达一万八千人，总工程费用需要一千六百万至一千八百万利瓦尔。在宫殿基础工程开始前的四、五年，庭园就已破土动工，历时十年始成。下面，在介绍这个庭园的现状之前，让我们先叙述一下与该园有关的各方面情况吧。

这个使勒·诺特尔大获成功的庭园，却出乎意料地把富凯推入了自我毁灭的深渊，这是一个惨痛的事实。很早以前科尔贝尔就对集马扎然的宠爱于一身、耽于享乐的富凯心怀不满，他在沃克斯工程进行期间，曾到此秘密查访，了解了该工程耗费巨大人力和巨额费用的情况，并将此禀告了路易十四。在庭园基本竣工的1661年夏天，富凯在这里举行了第一次宴会。国王虽然没有莅临这次宴会，但却听到了关于这次宴会盛大豪华场面的传言，他极不堪于忍受内心愤怒与羡慕之情。同年3月9日宰相马扎然逝世，年仅二十三岁的路易十四登基，从此后亲理朝政。不言而喻，国王对富凯这种凌架于自己之上的奢靡行为深恶痛绝。不久，在该年的8月17日，国王下决心趁在沃克斯庭园中举行第二次宴会之机逮捕富凯。这一计划又因皇太后安妮的劝阻而告吹。宴会的当天，国王来到这个庭园，看到它确实比枫丹白露和圣杰曼的宫苑富丽堂皇得多。那天未遭逮捕的富凯在此后不久就被科尔贝尔检举犯有贪污罪而锒铛入狱，除财产遭没收之外，还落得个终身监禁的悲惨结局。这种僭越犯上的生活葬送了富凯的后半生，这件事本身是可悲的，但富凯曾是艺术的知音和赞助人，在他身边常常聚集着当代第一流的艺术家，他对这些人一直关怀备至，所以当他惨遭不幸的消息传来，同情之声四处迭起，他能得到这些人由衷的安慰，这又是不幸中的万幸了。

围绕在富凯周围的艺术家中，曾有勒沃、勒布仑、勒·诺特尔这样的造形美术家，也有拉封丹、莫里哀、斯居代里、高乃依等文人。在富凯志得意满的时期，著名的寓言诗人拉封丹曾通过比喻的手法歌颂了沃克斯园之美，后又将此冠以《沃克斯之梦》的标题出版，在它的序诗中，拉封丹哀叹了这位敢在太岁头上动土而丧失了财产的男爵的不幸的命运，还为富凯作了挽歌，并将它上呈国王，请求国王的宽恕。喜剧作家莫里哀与沃克斯园也结缘不浅。在第一次宴会上，演出了莫里哀创作的《丈夫学堂》（L' école des Maris），在第二次宴会上，又演出了他的《胡搅蛮缠》（Les Facheux）等等剧目。斯居代里是位女小说家。富凯在狱中曾想通过她委托亲友做保释人，但最终毫无结果。斯居代里在作品《克雷利》（Clélie）中也记叙了沃克斯园。据说剧作家高乃依是在富凯的帮助下才得以在戏剧界东山再起，他还与勒·诺特尔家族有亲戚关系。后来，路易十四为了完成自己的艺术事业，必须借助这些曾经云集在富凯周围、充满了富凯的精神的艺术家们的力量，这对身陷囹圄的富凯来说也多少有点安慰吧。

沃克斯园南北长1200米，东西宽600米，对勒·诺特尔式而言，它只是一个小型庭园，但在当时的法国却属罕见的庞然大物了。宫殿位于东西轴线的中偏北侧，主庭向南面扩展。主轴线由宫殿前引出，通过装饰花坛、编枝林荫道、水渠，穿越阶式瀑布和水渠直抵洞窟，再从这里穿过森林，一直延伸到景观深处。轴线两旁的

庭园都以丛林作背景。宫殿的四周环绕着宽大的濠沟，仍然沿袭中世纪城堡的建筑样式。宫殿前方横向布置着宽大的前庭，周围用半圆形栏杆和铁栅栏包围，外侧草地的车道通向这个前庭。宫殿两侧有安放着喷泉的花坛。在宫殿南面的大型装饰花坛与华丽的刺绣花坛不同，它采用了简洁的设计构思。刺绣花坛的左右也有花园，其中配置了喷泉，尤其是东侧的“王冠喷水池”更是独放异彩。刺绣花坛的南端有圆形喷泉，以此为中心东西走向有一条编枝林荫道，与林荫道平行的一条狭长的渠道延伸着与主轴线交叉成十字形。编枝林荫道的东端有水栅栏，它的中央布置了阶梯，形成三级阶式小瀑布。圆形喷泉的南方有一连串的水渠，将园路夹在中间，其两侧为草地，边缘种植着花卉。草地中间有喷泉，由喷泉中流出的水注入南面方形大水池中。这个大水池东西有个洞窟状的忏悔室，（Laconfessionnal）忏悔室两侧为阶梯，拾级而上可达一平台、平台周边安装有栏杆。方形水池所在的露台的南下方是一条东西走向的水渠，上面没有架桥，主庭在此迅速结束。这里是泛舟游玩之处，为了方便游船掉头，特意扩大了水渠的中部和东西的端部。主庭和水渠之间做了小瀑布。水渠的南侧形成稍陡的自然山丘，洞窟、水剧场及束状喷泉（La Gerbe）



“王室苑路”或“绿色地毯”（威尼奥）



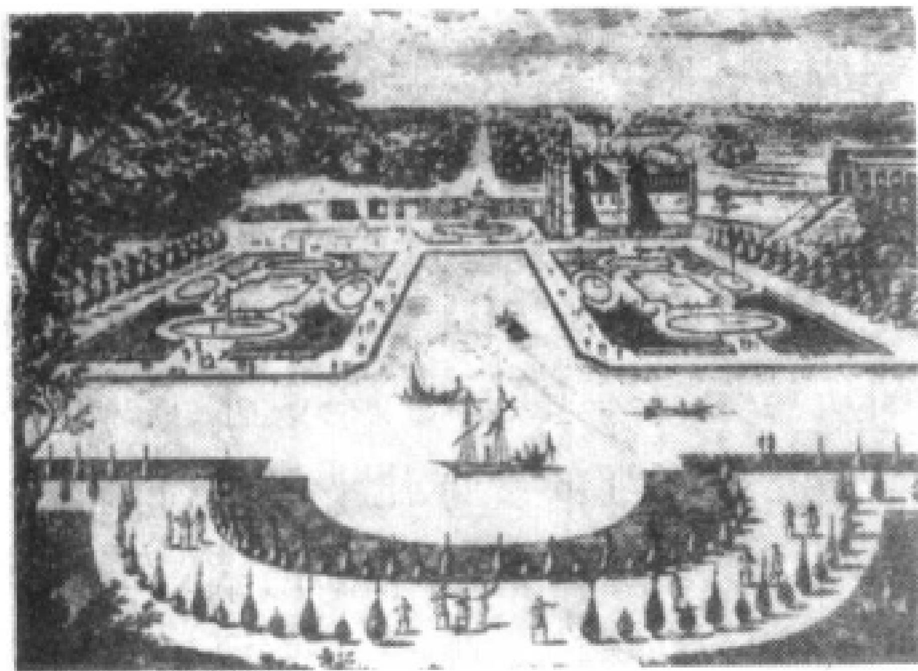
“阿波罗的战车”（威尼奥）

赫拉格勒斯的巨大雕像等等装饰在庭园的终点。

法国庭园自十六世纪以来，都采用了严格对称的形式。当时露台的各部分也都相同或呈大体相似的外观，花坛也一样。对称形不过是重复一些相似的线条而已。到十七世纪，虽然受到意大利的影响，但在整体设计及局部处理上却未见到什么新奇的构思，即仍然是局部与整体未能统一，即使局部有些变化也是零散的相互无关的。勒·诺特尔认识到要弥补这一缺陷，最重要的就是将庭园与建筑物看成一个整体，创造出雄伟的景观。勒·诺特尔在修建这个庭园时，个别设施都需得到另外二、三个专家的协助。例如，花坛的设计是由总园艺师特律梅尔和其助手贝斯梅恩完成的；喷泉及水渠等水工工程委托给了罗比拉德，罗比拉德不像勒·诺特尔那样温和而是个一意孤行的人，他毁掉了上述三个村庄才将水引入这个庭园，灌满了专门从意大利运来的大理石贮水池。该园从整体布局到细部设计几乎仍保持了勒·诺特尔当年建造时的原貌。花坛的形状虽有所改变，但露台、喷泉、透视景观等等由于四周树木的生长都比富凯时代更美了。

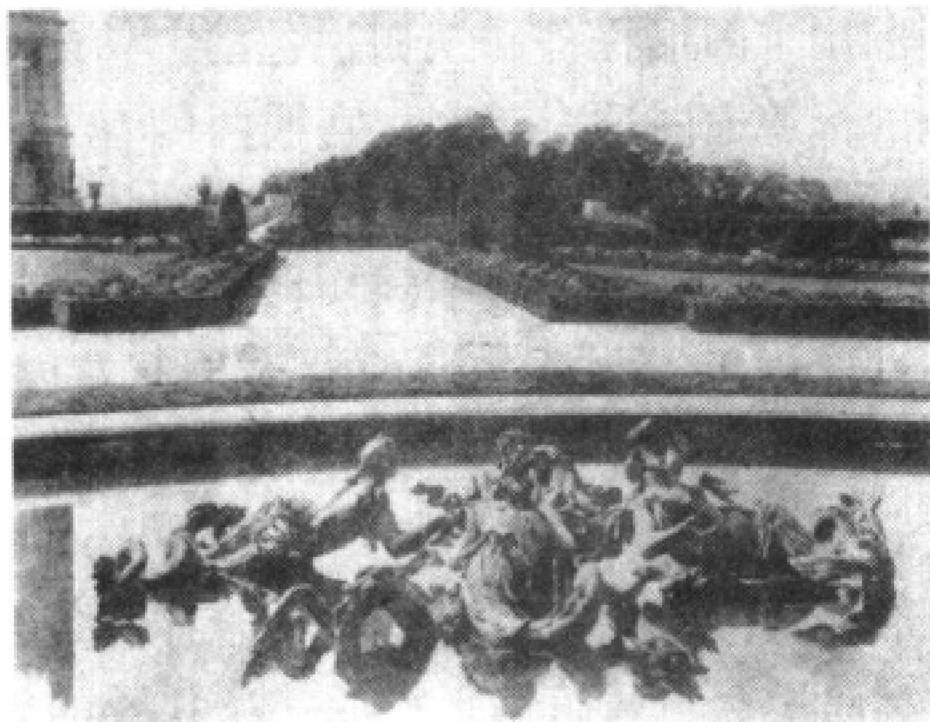
勒·诺特尔为富凯造的沃克斯园不久就引起了孔德亲王的注目。他是路易十四

时代的名将，1675年的莱因之战是他参加的最后一战，尔后退职到了尚蒂伊，在诗人与文学家的包围中安度晚年。他一看到沃克斯园，就希望模仿它，对尚蒂伊庭园进行扩建改造。这个庭园大约是一个世纪以前由蒙特莫伦希公爵改造过，到孔德亲王居住时，它仍保持着过去的状态，现在亲王打算对宅邸进行改造和美化。勒·诺特尔在1663年动工，挑选了他的外甥德戈兹，建筑师吉塔德、造园家拉·坎塔尼、水工技师勒·芒斯等协助其工作。尚蒂伊是适于建造比沃克斯规模更大的庭园的地方。首先勒·诺特尔将名为拉·农提的急流改为宽阔的河道和名为“Manche”的水池。它将宫殿前面的花坛一分为二。孔德亲王很早以前就设计了水力机械，除了喷泉以外，勒·芒斯巧妙地利用了这些设计方案，造成很好的水景效果。水渠之大几乎可与凡尔赛宫的水渠相匹敌，阶式流水瀑布也有惊人之作，还造了一个带有花格墙走廊的大广场和纵贯树林的八叉道。1670年建的“森林之家”现在还残留在森林中，是舒适的隐匿之所。孔德亲王为躲避公务，常在这里悠闲度日，1686年就在这里安息。该府邸现已成为博物馆。



尚蒂伊的古版画（特格斯）

路易十四看过沃克斯园与尚蒂伊园之后深为勒·诺特尔的造园技能感动，于是启用勒·诺特尔来设计建造皇宫凡尔赛宫的附属庭园。从那以后，他作为宫廷造园家忠实勤恳地为国王服务长达40年。从修凡尔赛宫苑开始，他不断地建造了一系



北部的花坛和“嬉戏之池”（威尼奥）

列独树一帜的庭园，赢得了皇家首席造园家的美称。他所设计的庭园数不胜数，不言而喻，其中使他名垂青史的就是凡尔赛宫苑。

凡尔赛宫这块地，最初是一片适于狩猎的沼泽地，酷爱狩猎的路易十三从1624年以来开始在这里修建了简陋的狩猎行宫，那些房屋是砖砌的抹灰建筑十分简朴，中庭的四角建有园亭，周围是宽大的濠沟，外观优美。这个庭园由勃阿索设计，纯属十六世纪末期的风格。路易十四也从父王那里继承了狩猎的爱好，他十二岁时初来这里狩猎，从那以后他就特别喜欢这个简朴而优美的城堡。国王最初并不想改建这座城堡，只希望在它的周围逐渐增建一些建筑物，过了相当长的时间才下决心新建这座城堡。

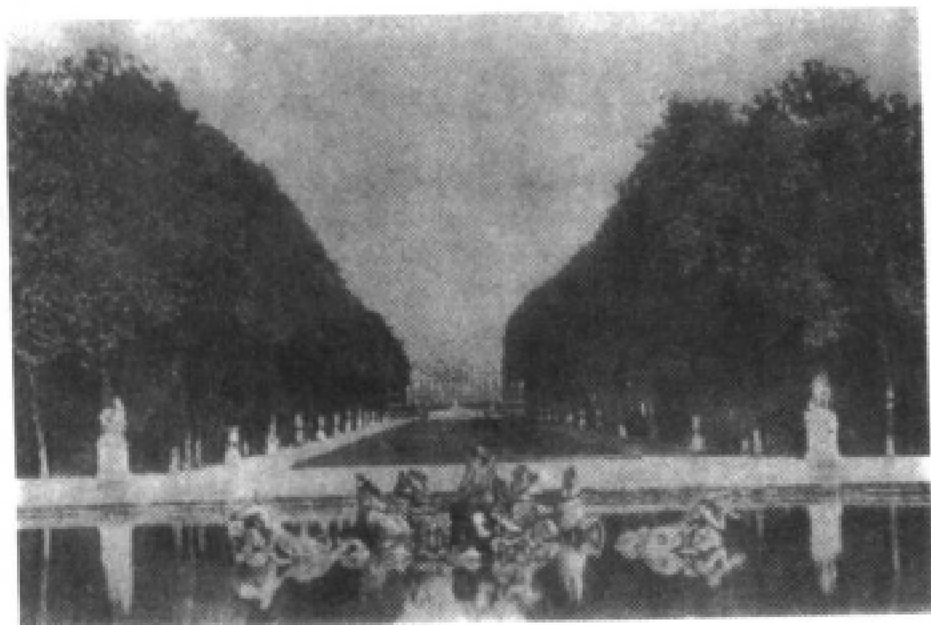
国王为宫苑设计而雇用勒·诺特尔的确切年代无人知晓，宫苑动工修建的年代也不详，据推测，也许是从富凯遭难的1661年后不久，勒·诺特尔向国王提出设计草图的时候。勒沃承担了宫殿工程，这个工程虽稍晚于庭园工程，但勒·诺特尔已经预想了大宫殿，完成了它的庭园设计。庭园中最早建造的部分是南面花坛下

方的柑桔园，造于1664年以前。最初的面积大约是现在的一半，与行宫相连，后来出现了现在的“新柑桔园”，对此将在稍后论述。柑桔园的上方的露台中，曾经有路易十三时期勒阿索造的花坛。勒沃最初建造时这个花坛还保持原状，但当芒萨尔扩建时它也被扩大了一倍，而且，改造

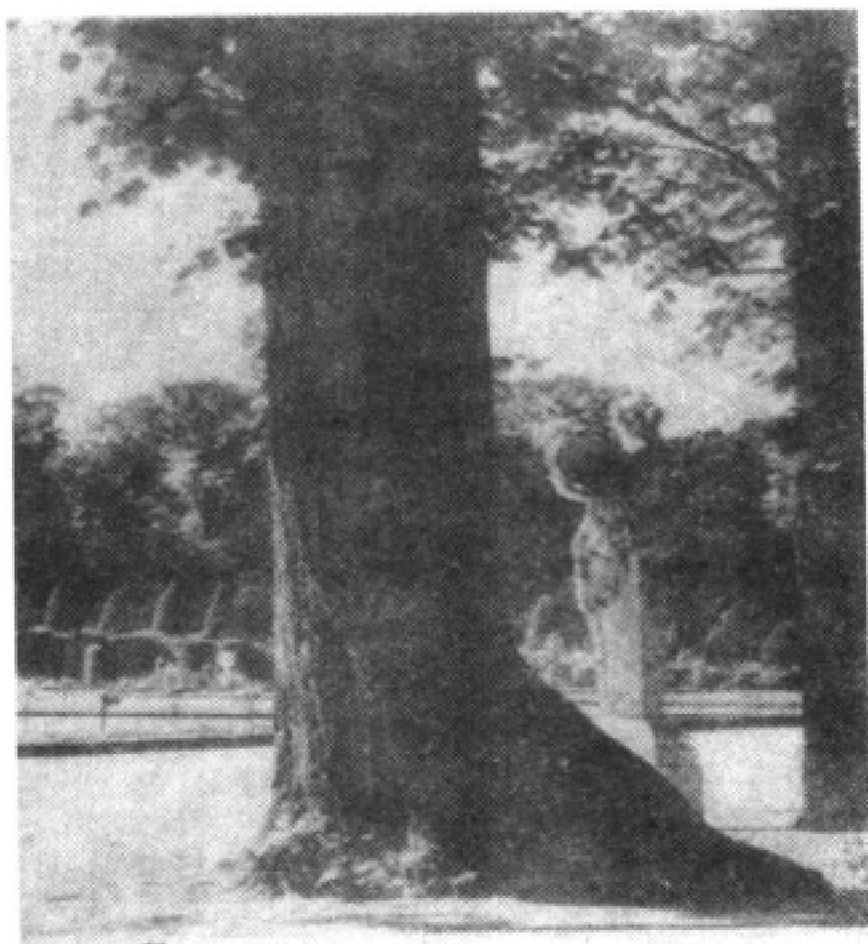


“阿波罗的半圆形地”（威尼奥）

成现在这样的人工露台。这个露台被称为“水花坛”，大概勒·诺特尔打算在这里用水来表现出花坛那样的效果。从保存在凡尔赛宫的出自勒·诺特尔之手的“水花坛”图案来看，其设计意匠用五彩缤纷的水流描绘出花坛般的景象大至可以看出这一点。但最终并未实现，代之而建的是用大理石饰边的两个巨大水池，白色宫殿倒映在宽阔的水面上优美动人。在池边大理石上安置了千姿百态的青铜雕像。名为

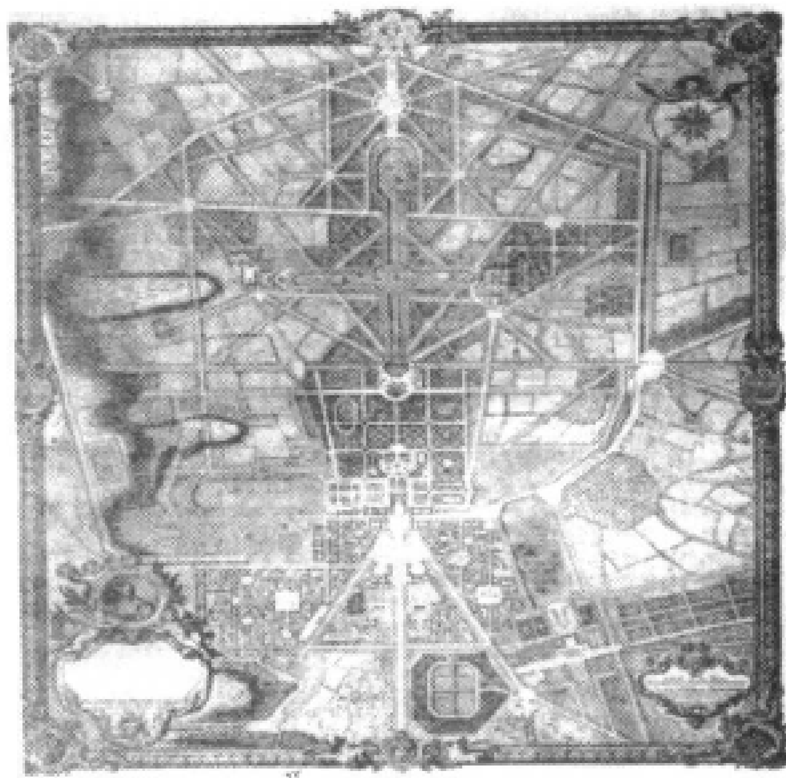


“阿波罗池”与“绿色地毯”（威尼奥）



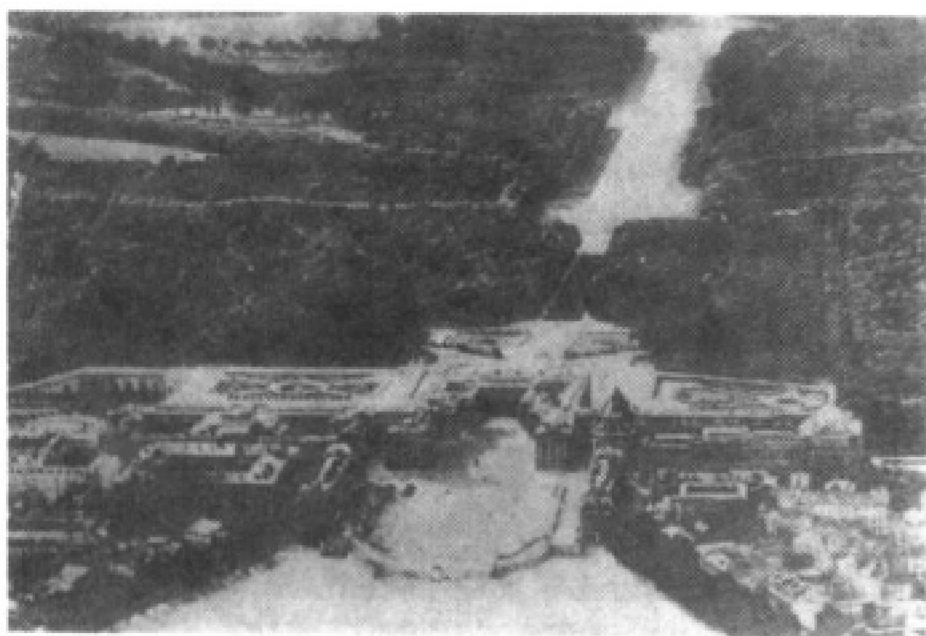
“拉托那的花坛”（威尼奥）

“拉托那坡道”的半圆形大坡道通向这个露台的正下方，在坡道前面的正中设置了“拉托那池”，花坛装饰在左右两侧，主轴线从这个水池延伸到中心园路的“国王林荫道”。这一部分虽然与上述“水花坛”同时建造但后来宽度，长度都有所增加，美其名曰“绿色毛毯”。这条“绿色毛毯”直抵“阿波罗池”。这样，庭园的主轴线于1665年完成。到此实际耗资达一百五十万利瓦尔。



凡尔赛宫的平面图（戈塞因）

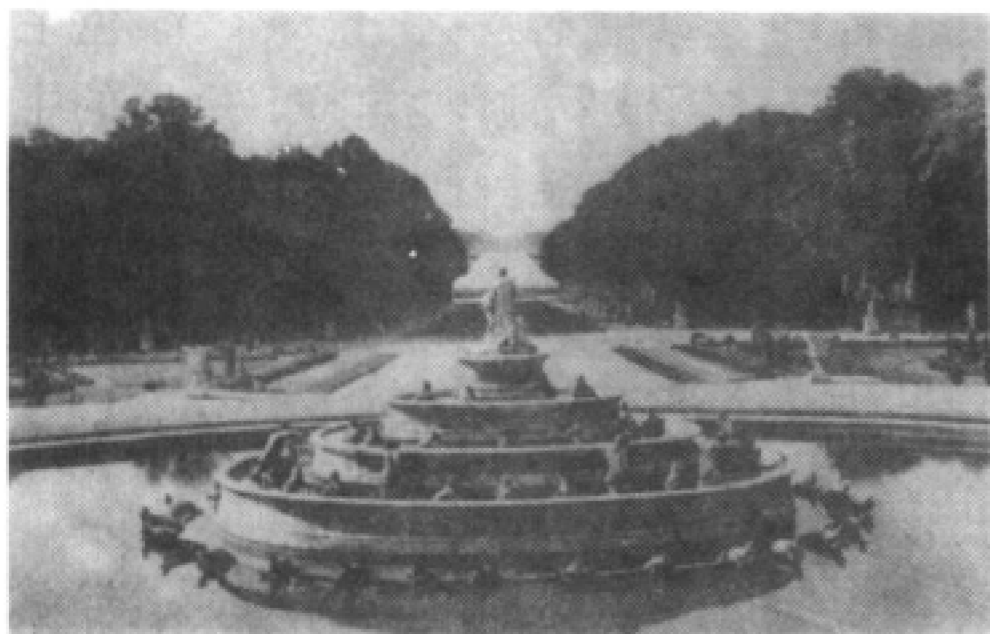
在凡尔赛宫中最引人注目的部分当推沿主轴线建造的“大水渠”（平面图中央）。它是展望庭园，同时为低湿地的排水而设计的，从上部露台眺望这条长达一



凡尔赛宫俯瞰（威尼奥）

英里的大水渠，虽然不能窥其全貌、但仍可感到其规模之宏大。后来从这条水渠中部分出两条支流，形成十字形水渠。向北流的水渠到“特雷农宫”结束；向南流的水渠到“动物园”处结束。传说国王经常乘坐御船在这条巨大的水渠中欢宴。

“水花坛”以北的部分在1669年进行了改造，因其局部对水的处理极为巧妙而闻名于世。从“金字塔喷泉”开始，还有“水园路”、“山林水泽仙女池”、“龙池”、



“拉托那水池”，背景是“大水渠”（威尼奥）

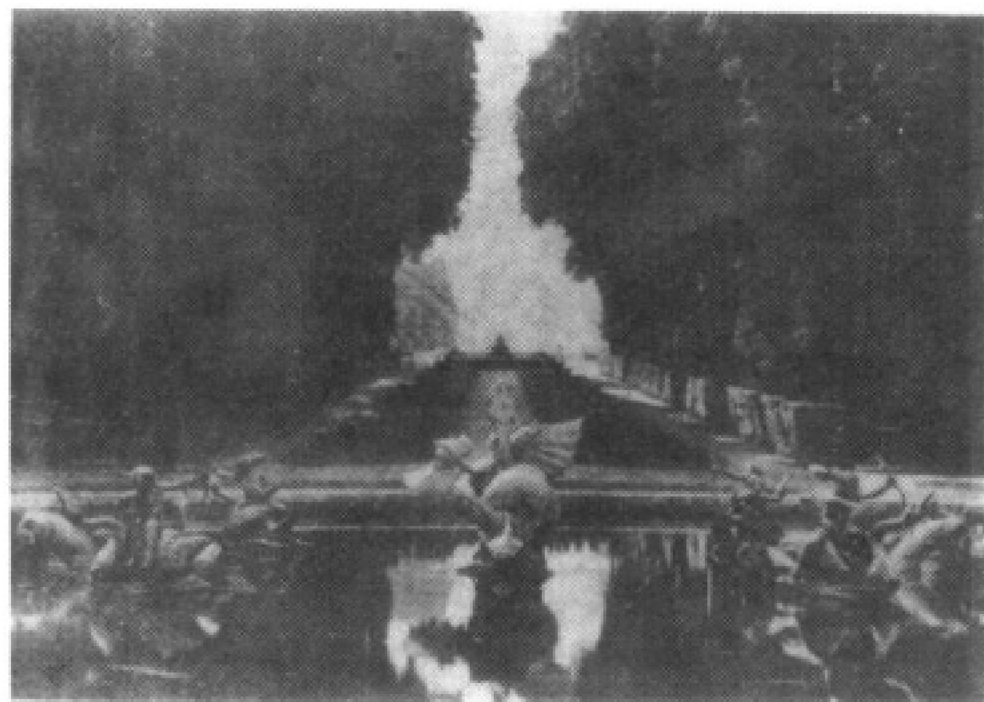
“尼普顿池”等等。“金字塔喷泉”位于由北部花坛进入“水园路”之处，是吉拉尔东的作品。支撑着雕像的四个水盘，重叠如金字塔形，确实是匠心独运的喷泉设计。“水园路”由佩罗设计，他将十四座小喷泉并列在青草园路的两侧，每个喷泉都是美丽儿童的群像组成，用装满花果的盘子支撑着。“山林水泽仙女池”与“金字塔喷泉”都出自吉拉尔东之手。他根据狄安娜与山林水泽仙女嬉戏的神话构思创作而成。“龙池”的北面有“尼普顿池”。从安置在水池四周的无数花瓶中喷射出高高的水柱，蔚为壮观。

由于凡尔赛宫苑局部屡经改建，有许多景点现已不复存在了，如“忒提斯洞窟”、“水剧场”等等。“忒提斯洞窟”因



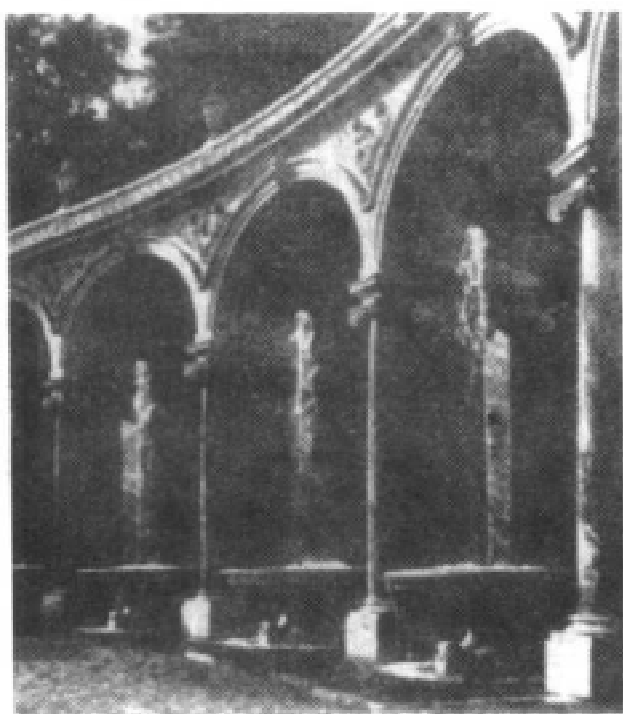
“撒旦水池”或“冬池”（威尼奥）

为芒萨尔扩建宫殿的北翼而遭毁坏，它的原址在现在的礼拜堂一带。“忒提斯洞窟”是建来献给太阳神的，其构造奇妙，富于想象力，是技艺精湛的水工技师弗朗西尼兄弟的作品。“水剧场”建在从“尼普顿池”分叉的林荫道中，据说因其中央椭圆形空地上流淌着三个小瀑布，许多喷泉在郁郁葱葱的丛林的衬托下跳跃升腾恰似优美的舞台景象而得名。遗憾的是这一景观从十八世纪中期起就永远消失了，现在成了一片杂草丛生的洼地。与“水剧场”毗



“林荫水道”，前景是“龙池”（威尼奥）

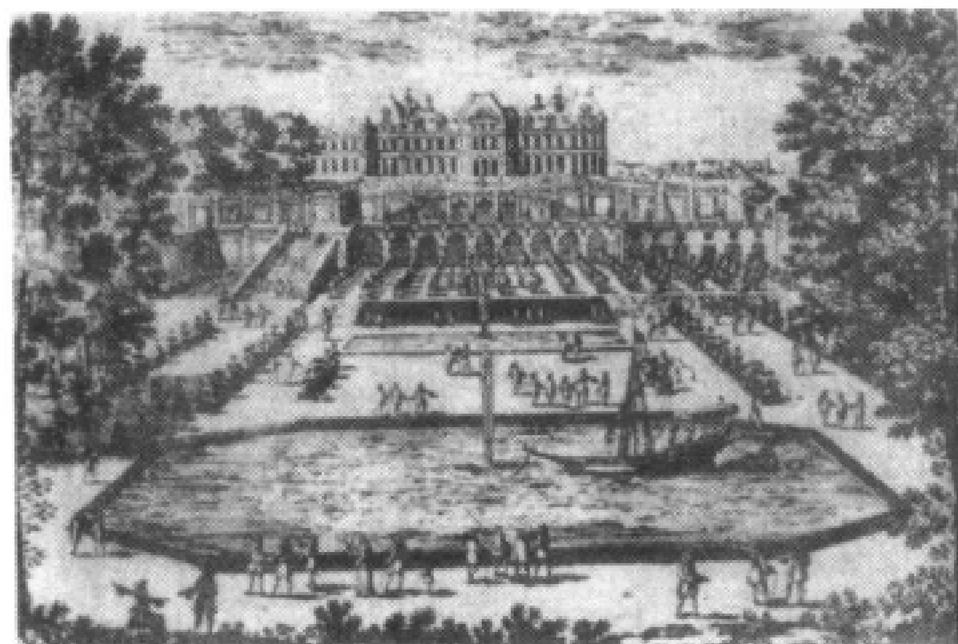
邻有“三喷泉”，它是一组修在三层平台上的三个水池。与“水剧场”对峙的是建在中轴线上的“迷园”，它建于1674年，是勒·特诺尔设计构思最美妙的作品之一，“迷园”构思源于“伊索寓言”，其入口两侧相对而立着伊索和厄洛斯雕像。暗示受厄洛斯引诱误入迷园的人将会得到寓言中伊索的导引。在园内错综复杂的道路旁布置了三十九座铅制的彩色雕像喷泉，上面刻着寓言中的动物。这个迷园于1775年拆毁，现在只留下“王妃的树丛”。规模庞大的凡尔赛宫每个部分都堪称是杰出的庭园，它们花费了十年以上漫长岁月才逐渐完成。下面是特格斯的著作中列出的营造时间表。



“柱廊之林”（威尼奥）

1672～1675	“色列斯喷泉”和“福罗拉喷泉”
1672	“镜池”
1673～1677	“巴克斯喷泉”
1674～1683	“帝王之岛”
1675～1676	“恩刻拉多斯喷泉”
1679～1683	“凯旋门丛林”和“三喷水丛林”
1670～1687	“新柑桔园”
1682	“瑞士厅”
1688	“舞会厅”和“柱廊”

据特格斯的时间表推测，1688年庭园已基本完成，此后时有改造，时有荒废，

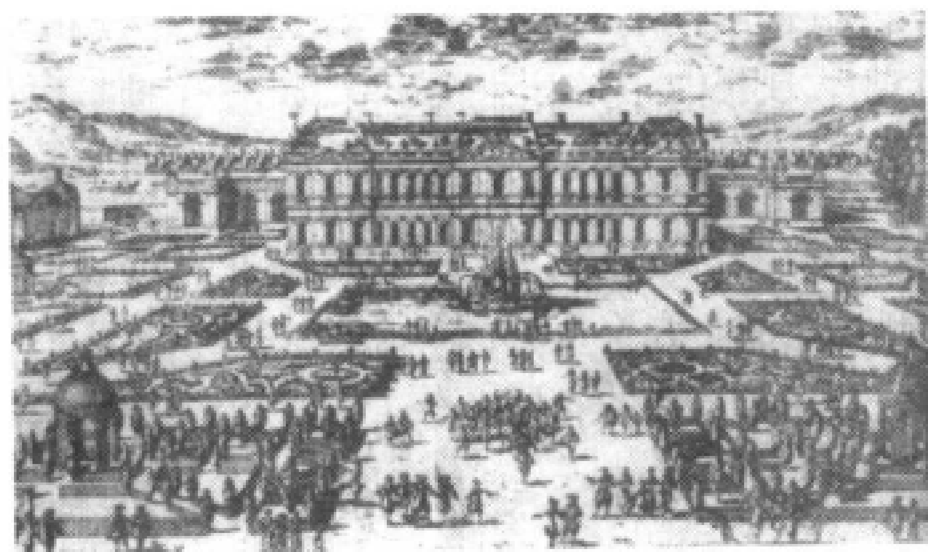


“摩乐园的古版画”（特格斯）

但总体设计都保持了原样。

“色列斯喷泉”、“福罗拉喷泉”、“巴克斯喷泉”、“撒旦喷泉”分别点缀在平行于主轴线的两条园路和垂直于主轴线的两条园路的交点上。“巴克斯喷泉”的西南是“帝王之岛”，它处在美丽的大水池中央，喷泉接连不断向外喷水，呈现勃勃生机。与其相对的一侧即“福罗拉喷泉”的西北有“方尖碑丛林”。据说这里原来还有“会客厅”，“方尖碑喷泉”立在中央。这个喷泉的底边为九英尺，密布向上喷水的管道、喷水高达八十英尺，形成方尖碑状的水景。

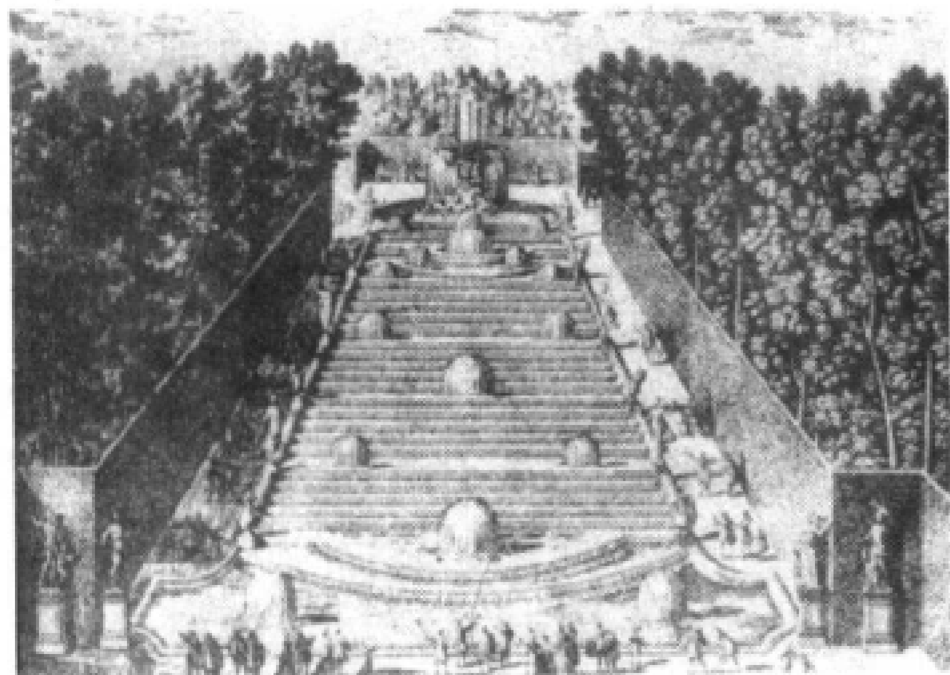
由于路易十四酷爱桔树，所以从那以后，就时常在宫殿旁设置柑桔园，勒·诺特尔将各地收集来的各种桔树种植在这里。后来，出于安全考虑，在芒萨尔另辟了一处“新柑桔园”。柑桔园前面的花坛有许多美丽的大理石雕像、青铜像、铅制花瓶至今仍装饰着四周的露坛。称为“瑞



克拉尼园的古版画（特格斯）

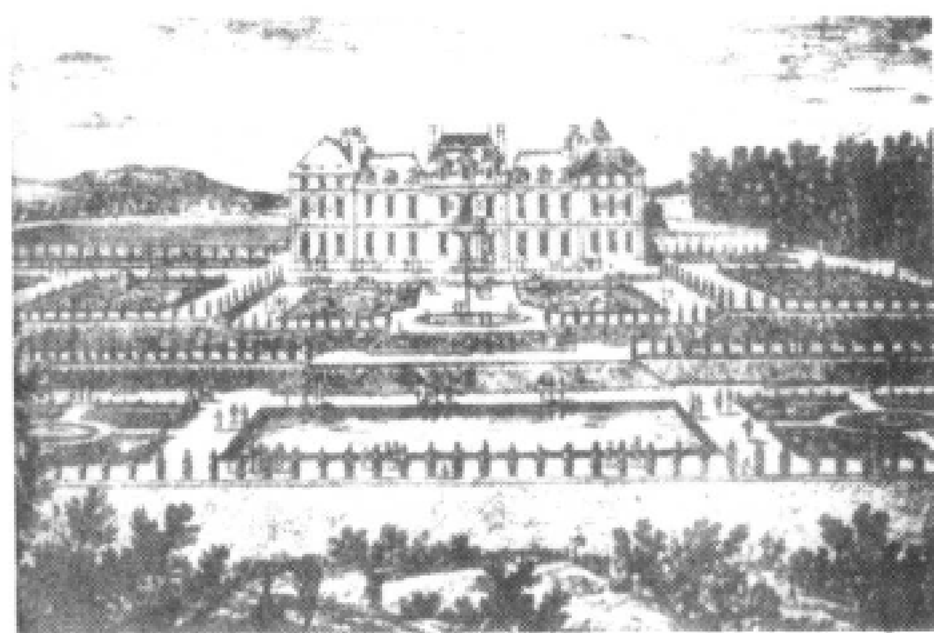
士厅”的部分其实是柑桔园南面的一片开阔的大水面，远处的撒托里山岗倒映在水面上，呈现出迷人的景象。这里原来是天然沼泽，技师们试图排水，但以失败告终，所以勒·诺特尔才做了这样的处理。据说“舞会厅”是与“迷园”相邻的，也十分美丽。在椭圆形的一端有沿假山流下的小瀑布，上方是演奏场，它对面列着一排排的观众席。

水渠支流的北端是“大特雷农”，这里曾有路易十四在1670年为蒙德斯庞侯爵夫人建造的“特雷农瓷宫”，瓷宫建成后七年被毁，后来建造了由芒萨尔设计的“特雷农大理石宫”。“特雷农瓷宫”是一座罕见的中国式建筑物，它表现出路易十



马利园的古版画（特格斯）

四的幻想之情和对东方世界的强烈憧憬，确实是个有意义的所在。这个宫殿中建造了由勒·诺特尔的外甥勒·布托设计的庭园。设计花坛时为了和建筑物的蔚蓝色与瓷器的白色相谐调特从各地移植了五颜六色的珍稀花卉。又造了柑桔园。“特雷农瓷宫”毁坏时，柑桔园已换成了刺绣花坛。花卉比从前有所增多，浓烈的花香沁人心脾。此外还有一个种植着形形色色芳香植物的地方，被人称为“芳香园”。随着路易十四辉煌历史的结束，进入摄政时代以后，凡尔赛宫就开始荒废了。特雷农宫未能幸免于难。直到1747年才由蓬帕多侯爵夫人复兴，这个庭园也和凉爽的丛

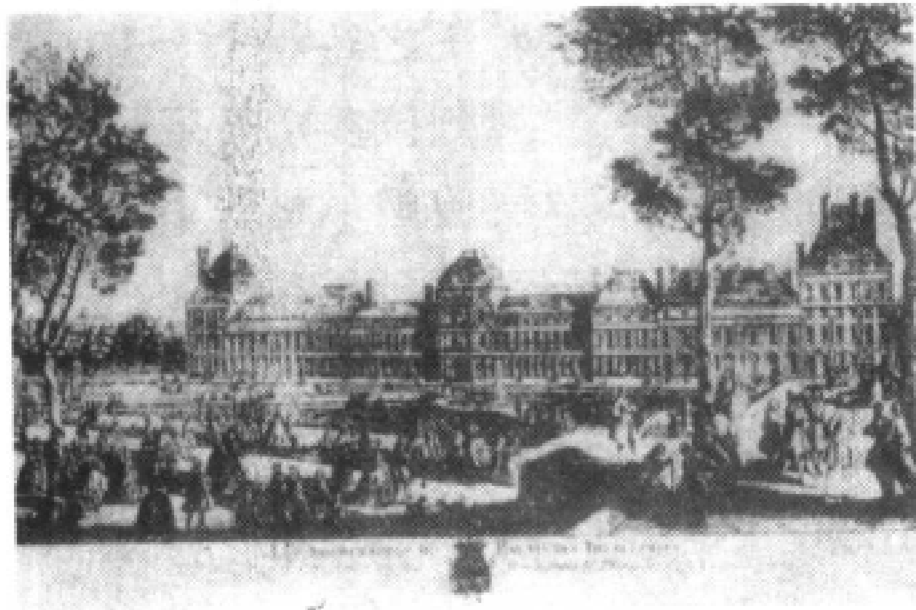


苏园的古版画（特格斯）

林、庵、喷泉等等一起恢复了全盛时代的景观。

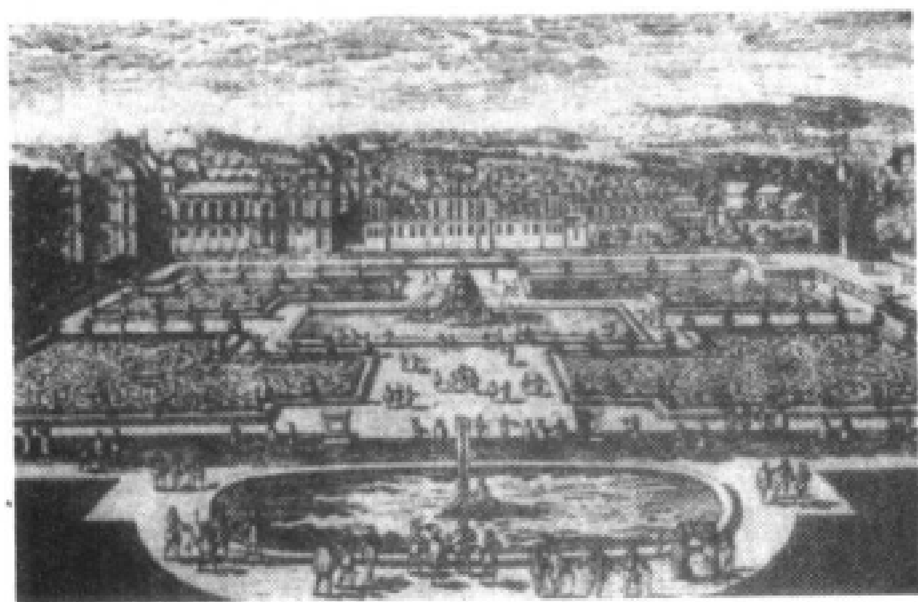
凡尔赛大宫苑的完成确立了法国式或者可称为勒·诺特尔式庭园样式，同时使造园家勒·诺特尔其人身价倍增。从法国各地请他设计庭园的人也多起来，在他漫长的生涯中，由他指导在法国国内修造或改建的庭园数不胜数。其中著名的有：苏园（1673年），玛利园（1679年），圣·克洛德（1660年）拉姆布伊艾，摩东，克拉尼，丹比埃尔（1683年），推雷瑞埃斯（1662年），卢森堡，枫丹白露，圣·杰曼等等。虽然这些庭园中有一半修造年代不详，但可以想象，它们都是历时多年建成的。

从庭园的位置分布来看，意大利式庭园大致分布在全国三个地区，相对而言，法国式庭园却几乎全都以巴黎为中心集中在巴黎四周，恰恰形成了一大庭园地区。勒·诺特尔于1700年9月15日八十七岁



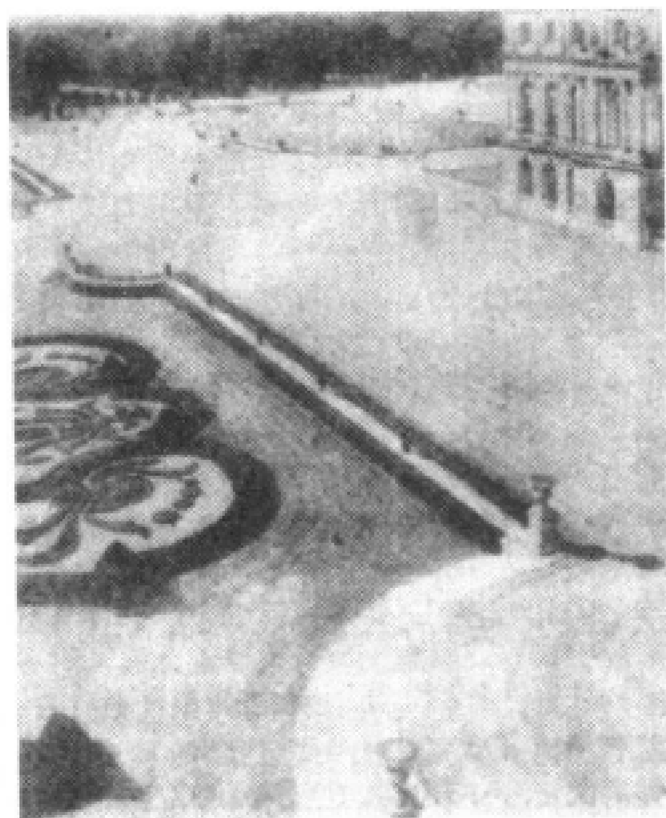
推雷瑞埃斯的古版画（特格斯）

高龄时逝世。遵照他的遗嘱，将他的遗体十分简朴地埋葬在巴黎的圣·罗希的圣·安德烈教堂。他终生作为路易十四的宫廷造园家为国王尽忠尽职。国王在勒·诺特尔生前授予他圣米歇尔十字勋章，和圣拉扎尔勋位以表彰其功绩。当时国王还要授予他徽章，据说徽章上刻着三只蜗牛爬在花白菜上的图案，但是由于他早就有了自己选择的徽章所以婉言谢绝了，并说："我曾经忘了带锄，我怎能忘记了自己必须珍视的东西呢？因为陛下赐给我的一切荣誉和恩惠都是由这把锄头带来的呀！"从此勒·诺特尔不仅得到国王的厚待，而且君臣之谊也更为深厚了。



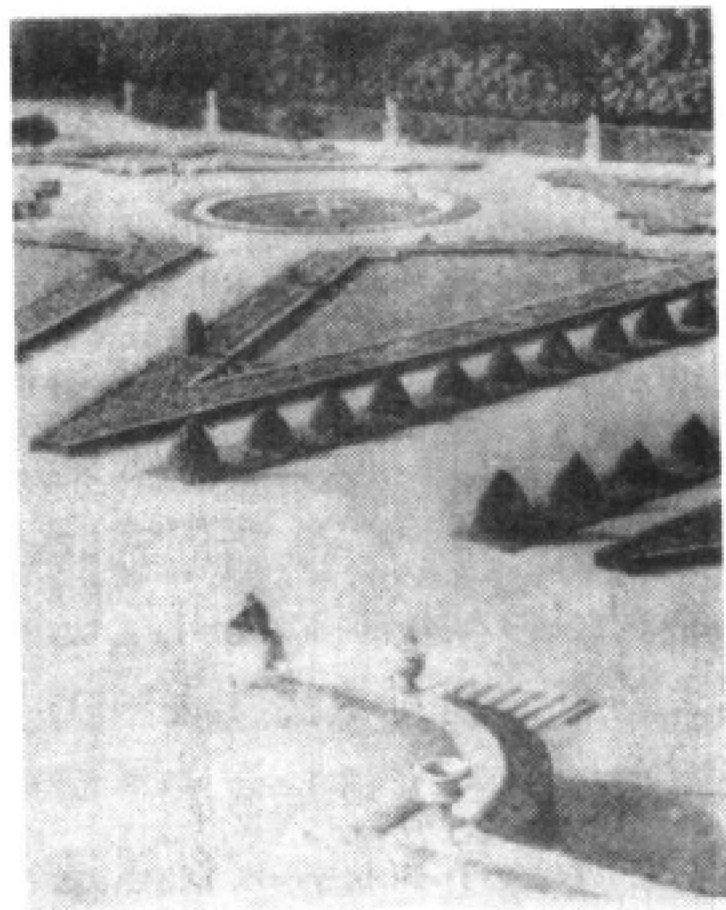
枫丹白露的古版画（特格斯）

勒·诺特尔式庭园的特征　在阐述勒·诺特尔式造园的特征以前，让我们先来考察一下勒·诺特尔在造园史上所起的作用。勒·诺特尔出现之时，意大利的造园界已渡过了它的辉煌时代，而表现出愈演愈烈的巴洛克式倾向。生逢此时的勒·诺特尔将变化无常、装饰繁琐的巴洛克倾向一扫而空，给造园设计带来了一种优美高雅的形式，必须承认这就是勒·诺特尔的丰功伟绩吧。勒·诺特尔在庭园构成中运用的种种要素，其绝大部分实际上直使用在意大利式庭园之中，不过，他采用的是一种与前不同的方式对它们运用自如。法国造园史家曼金在指出这一事实之后，还进一步做出了如下的具体说明。



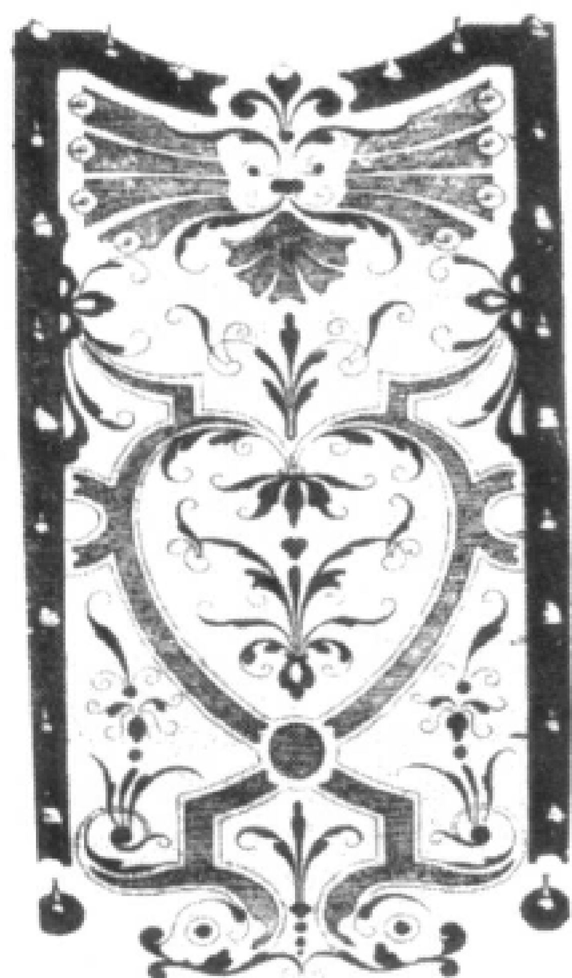
"水花坛"和"南方花坛"（威尼奥）

"勒·诺特尔为庭园配置的露台、台阶、坡道、栏杆、池泉等等，都发挥了不但重要而且还常常令人心情舒畅的作用，经他的处理，甚至连树木也成了新样式造园的材料。他将树木或布置成高墙、或构成长廊、或呈圆形的天井、或似成排的立柱，一言以蔽之，勒·诺特尔在庭园中淋漓尽致地展示了纪念性建筑物的真正的性格，它不仅自身结构华美无比，而且又与主体的石造宫殿相映生辉，形成一个硕大无朋的绿色宫殿。正如查理·布朗所述，这种庭园不仅是严肃庄重的散步场所，而且还备有许多地方来举办大型的集会及与皇宫相称的豪华的宴会。"



"北方花坛"（威尼奥）

以上论述表明，由于勒·诺特尔式造园具有意大利式造园中所没有的典雅庄重的风格，所以它的局部处理也颇见匠心。下面我们进一步从庭园构思方面来研讨勒·诺特尔式造园的特征。意大利造园属于露台建筑式造园，与此相反，法国式造园则可称为平面图案式。尽管两者都采用规则的形状，但其特征却截然不同，即前者有立体的堆积感；后者则有平面的铺展感。如果说意大利式造园的选址大部分是高爽干燥的丘陵地带，那么法国式造园则不囿于风景特别优美的场地，它们中的许



具有勒·诺特尔式特征的“刺绣花坛”

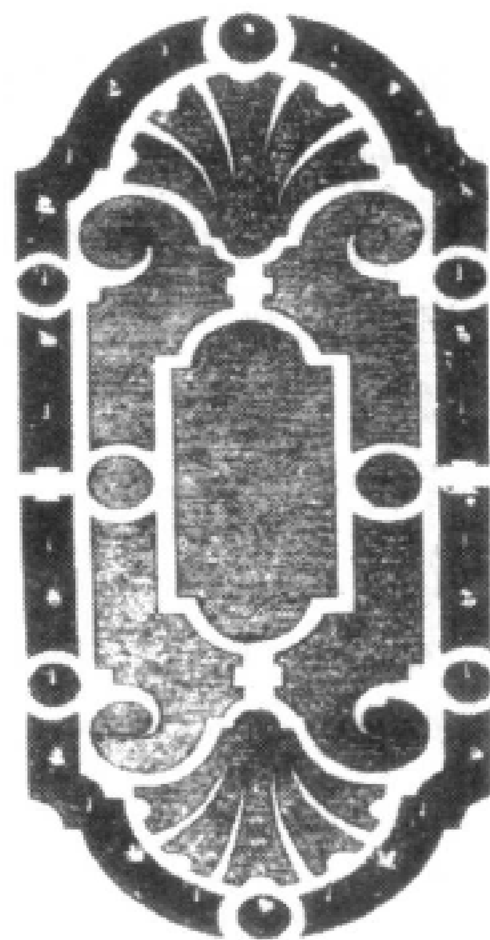
多甚至造在沼泽性低湿地带。所以法国式造园不像意大利式造园那样须从高处俯瞰，而是利用宽阔的园路构成贯通的透视线，或设水渠，展现出意大利式庭园中无法见到的那种恢宏的园景。基于这样的庭园外观，勒·诺特尔式又被称为“广袤式”（grand style）。尽管法国式庭园中也筑有露台，但与利用斜面将几个庭园部分重叠起来的意大利式相比，法国式中所设的几级宽大的露台不过是使水平面多有些变化而已，从整体来看，它仍然是一种几乎近于平面的庭园。如将法国式与意大利式在平面图上做一番比较，就不难看出，



具有勒·诺特尔式特征的“组合花坛”

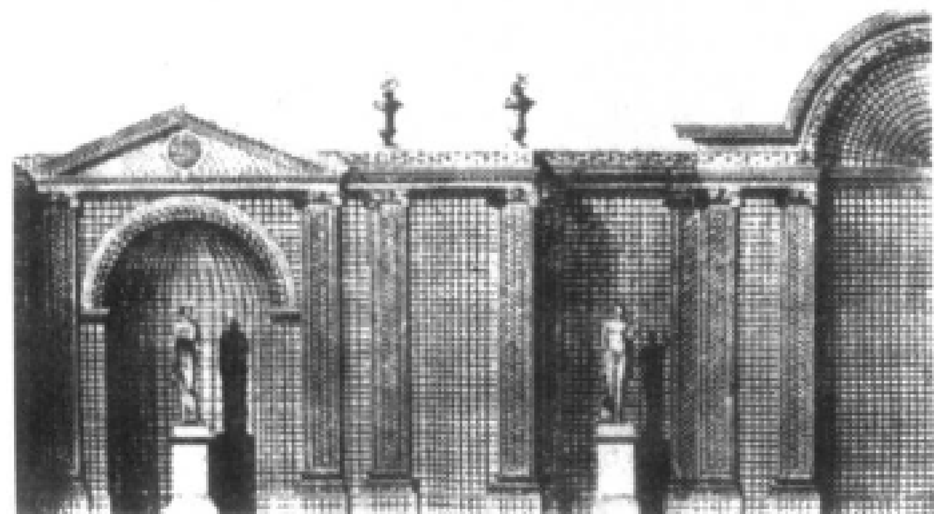
它们的主轴线均从建筑物开始沿一条直线延伸，以该轴线为中心对称布置其它的部分，使整体统一起来，就此而言，这两种样式是非常相似的，但在局部设施方面来说，却有一些属勒·诺特尔的独创，它们也构成了法国式造园的特殊之处。

①花坛　勒·诺特尔设计的花坛有六种类型，即“刺绣花坛”（parterre de broderie）、“组合花坛”（parterre de compartiment）、“英国式花坛”（parterre a langlaise）、“分区花坛”（parterre de Pièces coupées）、“柑桔花坛”、“水花坛”。“刺绣花坛”是将黄杨之类的树木成行种植成刺绣图案一般，是最美丽的一种花坛。路



具有勒·诺特尔式特征的“英国式花坛”

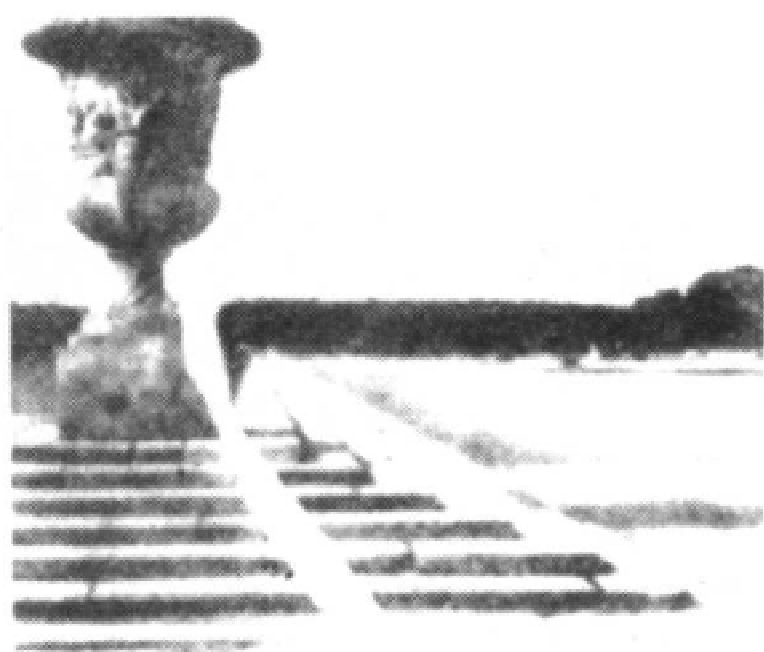
易十三时期，这种花坛中常栽种花卉培植草坪。“组合花坛”是由涡形图案栽植地、草坪、结花栽植地、花卉栽植地等四个对称的部分组合而成的花坛。“英国式花坛”就是一片草地或经修剪成形的草地，它的四周辟有 0.5～0.6 米宽的小径，外侧再围以花卉构成的栽植带，这是一种最不显眼的花坛。“分区花坛”与其它花坛不同，它完全是由对称形的造形黄杨树构成，在这种花坛中丝毫不见草坪或刺绣图案的栽植。“柑桔花坛”与前述的“英国式花坛”有些相似，不同之处在于柑桔花坛中种满了桔树及其它灌木。“水花坛”是将环抱在草坪、林荫树、花圃之中的泉水集中起来构成的花坛。



花格墙“特格斯”

②丛林（bosco） 丛林通常是一种方形的造形树木种植区，它分为“滚木球戏场”、“组合丛林”、“星形丛林”、“V形丛林”等四种。“滚木球戏场”是在树丛中央辟出一片草坪，在草坪正中设置喷泉等等，这个草坪的周围只有树木、栅栏、水盘，除此之外没有任何其它装饰物。“组合丛林”和”星形丛林”中都设有许多圆形小空地。“星形丛林”和“V形丛林”虽然都附属在道路的两侧，但若道路也呈星形则称“星形丛林”，而“V形丛林”则是在草坪上将树木按每组五棵地种植成V字形。

③树篱 树篱是花坛与丛林的分界线，厚度常为 0.5～0.6 米，必须高而规

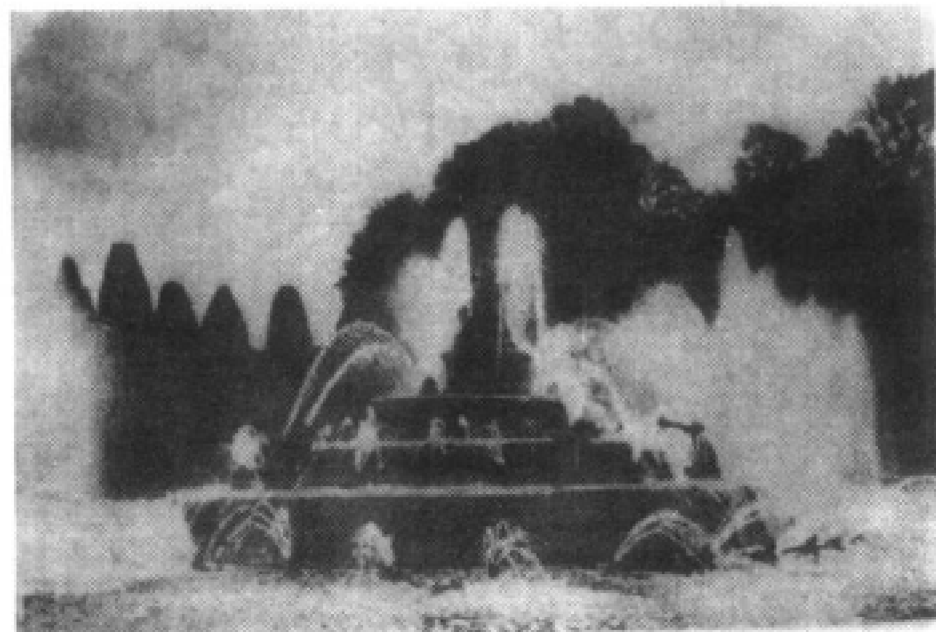


台阶与花瓶（威尼奥）

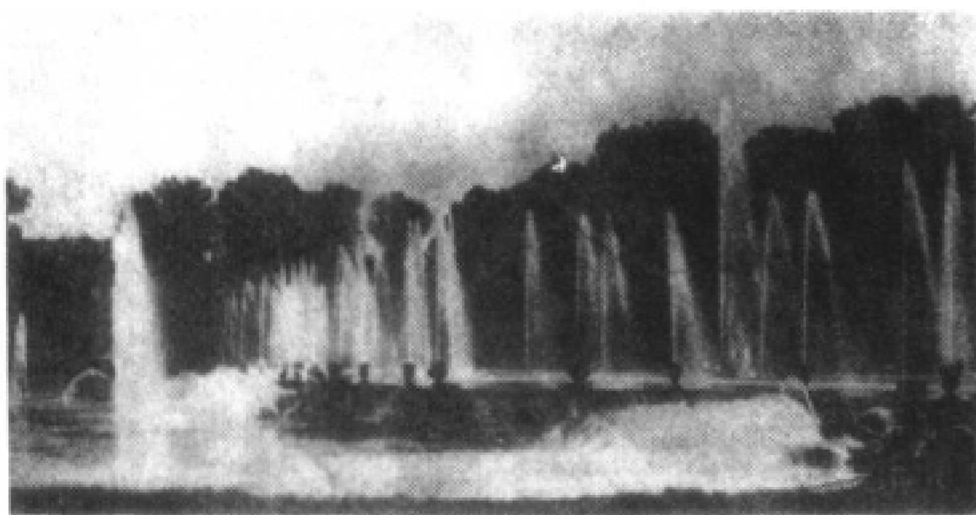
则，且相互平行。高度从 1 米的矮树篱到 10 米左右的高树篱，应有尽有。树篱一般种得很密，使人们不得随意进出，另外再设出入口。树篱常用的树种有黄杨、紫杉、米心树，疏花鹅耳枥树等。

④花格墙 这种形式盛行于十七世纪末期。花格墙设计虽然自古有之，但在法国才将古代中世纪时粗糙的木制花格墙改造成精巧的庭园建筑物并引用到庭园之中。最初只用作树墙的枝条，后才用它来分隔丛林中的园路和菜园部分。在勒·诺特尔时代，花格墙成为最为盛行的一种庭园局部构成，并设有专职的工匠来负责制作。庭园中的凉亭、客厅、园门、走廊及其它所有的建筑性构造物都用它来造成。它不仅价廉，而且极易制作，这是石材及灰泥所不可比的。

⑤喷泉与阶式瀑布 勃阿索说：“水之为造园所不可缺少，不仅是因为在严重



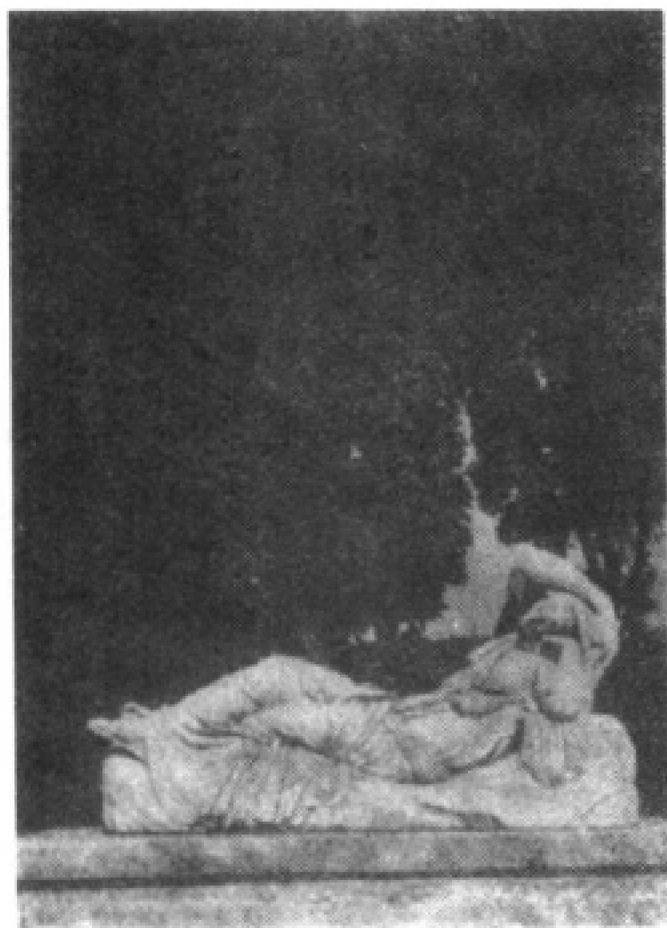
“拉托那水池”的喷泉（威尼奥）



尼普顿喷泉（威尼奥）

干旱时要用它来浇灌庭园及凉爽环境，而且，水、尤其是流水还是一种十分行之有效的庭园装饰手段。流水的动态实乃生机勃勃的庭园之魂。”勒布隆在其著作《园艺的理论与实践》中，专辟一章来讨论水的处理手法，并图示出各种各样的设计方案。在倾斜地带，利用地下水泵将水从第一层水盘导向第三、第五个水盘，并造一排小喷水口。有时还在水盘底部铺上彩色的瓷砖和砾石。

在勒·诺特尔的作品中，就象上述要求那样大量地利用水，这从凡尔赛宫就可见一斑。在凡尔赛宫中，从“水花坛”开始，有“金字塔喷泉”、“拉托那喷泉”、“萨索利喷泉”、“阿波罗喷泉”、“尼普顿喷泉”、“水剧场”等等，不胜枚举，它们制作得十分精致，充满了流水之美。在法



“酣睡中的阿莉阿德尼”（威尼奥）

国，阶式瀑布虽然不象在意大利那样盛行，但从古版画、照片及马利、圣克洛德庭园中仍能见到它的佳作。

⑥水渠　水渠是富有勒·诺特尔式造园特征的最重要的一种手段。维康府邸庭园中的水渠被当作横向的轴线；凡尔赛宫中的水渠呈十字相交。欲使庭园看起来显得更加宽阔的最有效的手段非水渠莫属，不仅如此，水渠还为当时的贵族们提供了游乐的场所。他们在其中一边乘船游玩，



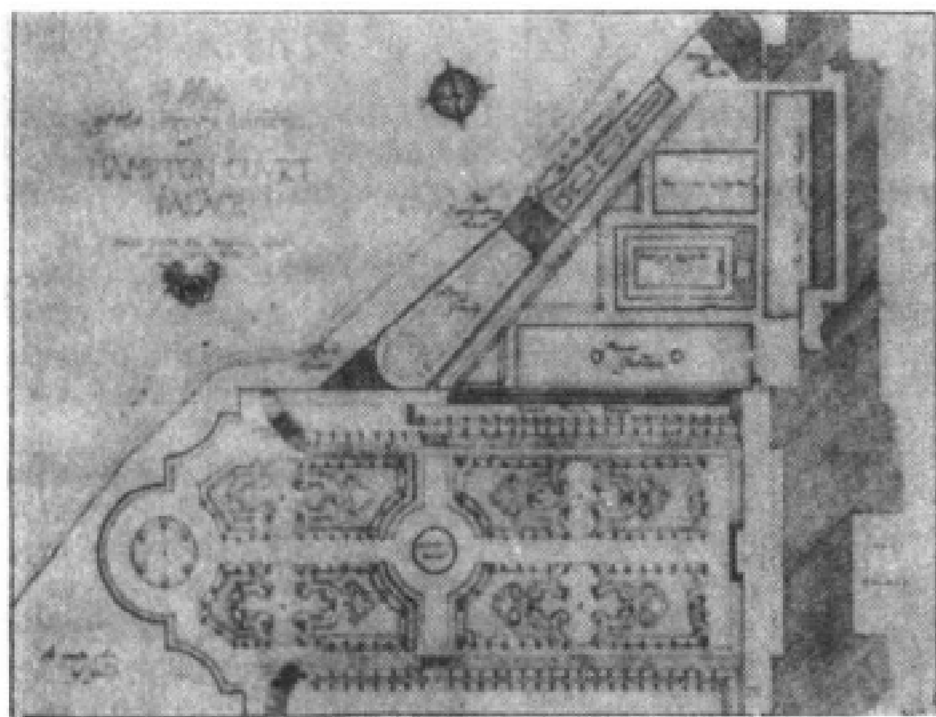
勒·鸿格雷的作品“微风”（威尼奥）

一边在船上演奏所谓的水上音乐，每当此时，流水往往使音乐之声更加婉转动听。此外，在游园会上时常燃放焰火，五彩缤纷的色彩映在水面上，使庭园更加绚丽多姿。在法国及荷兰的庭园中，水渠的利用是十分流行的。

⑦雕塑　在意大利，罗马时期遗留下来的古玩性雕刻品十分丰富，它们往往被用来装饰庭园。在法国因极少这类雕刻物，所以很难象意大利那样将它们用于庭园之中，最初只能仿造古代雕刻，后来才在庭园中采用了蒂比、勒·鸿格雷、勒尼奥丹、库塞乌厄、凯勒等当时的雕刻家的作品。姑且不论这些雕刻的艺术价值，仅就庭园装饰品而言，它们之中确实出现了不少与庭园的氛围相吻合的作品。

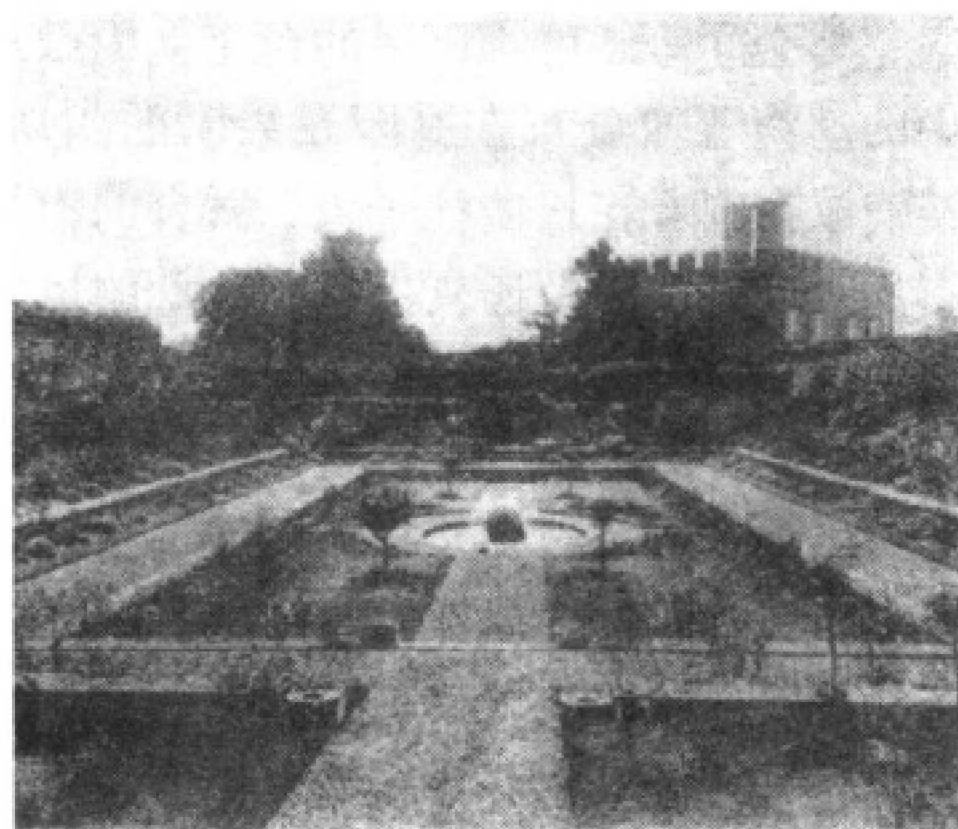
【英国庭园】

规则式庭园 都铎王朝时代 中世纪一结束，英国就进入了都铎王朝时代（1485～1603年）。与之前的普兰达吉内特王朝相比，都铎王朝的经济财政实力均有所增加，生机勃勃。都铎王朝初期，由于接触了欧洲大陆的新知识，使英国的住宅建筑发生了很大变化。在玫瑰战争中发迹的旧贵族阶层、宫廷的没落以及修道院的瓦解，都大大刺激了构成这个时代特征的住宅建筑的飞跃发展。在上述三个原因之中，修道院的瓦解所产生的影响最为深刻。从1536年至1539年的三年中，几乎三分之一的国土更换了占有者，巨额财富迅速积累，大部分赐给宫廷宠臣的土地，在极其简便的条件下以比较低廉的价格作为商品出售。地方及都市的人们都不顾一切地抓住这个千载难逢的好时机，已成地主的地方人士，把其土地变成牧场以积累财富；而城市里的人则飞速地扩大贸易来



汉普顿宫内的秘园平面图（特里格斯）

创造财富。新的土地所有者产生了，于是，在占有土地的同时，建筑也成为他们的必需之物。满足僧侣们的农场已完全不适合于新兴土地所有者的需要，壁垒森严的中世纪城堡也终于被改建成令人心满意足的住宅，这种住宅又促进了造园的发展。前往意大利、法国旅行的英国造园家们，对意大利、法国庭园的迅猛发展瞠目结舌，他们决心回到国内仿造在外国所见到的庭园。



汉普顿宫内的“池庭”（特里格斯）

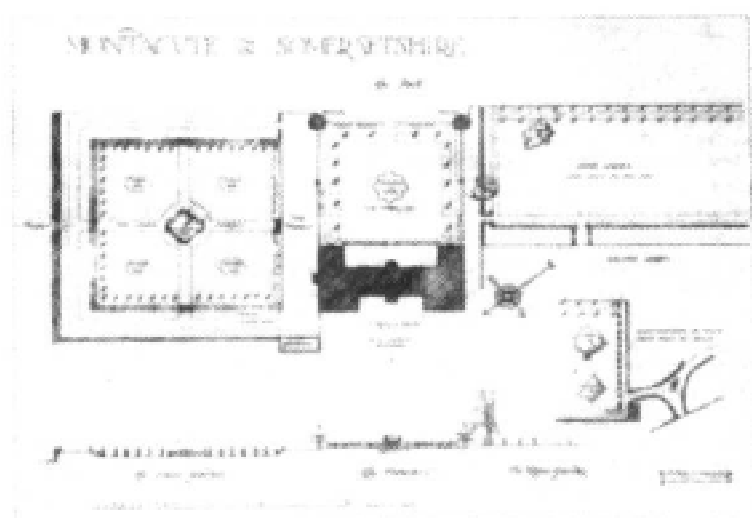
英国庭园与当时荷兰及德国的庭园相同，都围在深濠高墙之中，其面积常常只够建造整齐的菜园和药草园，果园和葡萄园一般设在濠沟的外侧。为增强安全感而必须将整个庭园设在濠沟的防御线之内的情况已属少见，所以为了庭园的扩大，应尽量预留下更宽的余地。都铎王朝的君主们毫不掩饰自己对花卉和庭园的喜爱，亨利八世也和法兰西斯一世一样，乐于在宫殿四周筑造漂亮的庭园。在伊丽莎白女王的肖像画中，也常常可以看到女王用鲜花来装扮的情景，显然女王也继承了父王酷爱花卉的秉性。女王还鼓励贵族们住在乡村的府邸中，所以当时建造的优雅府邸与庭园，在追求情趣与美感方面毫无区别。

都铎王朝最著名的庭园是汉普顿宫的庭园。它位于伦敦以北十二英里的泰晤士河畔，是枢机官沃尔西建造的。它的面积二千英亩，园内有庭园和果园。1529年枢机官下台，此园归亨利八世所有时，又将庭园进一步扩大至宫殿与泰晤士河之间。1533年国王造了新庭园，原来的林苑即在

今天人们所知的“秘园”（Privy Garden）那个地方。该庭园的图保存在牛津大学的博德莱安图书馆里。这张图如实表现了小花结花坛、砾石分区园路、林荫树、园亭、宴会厅等。色彩斑斓的台座上的徽章中的动物雕像分布在庭园及果园的四周，或安放在围着花坛的柱子上、露台的边缘石上等处，庭园中还有带皇室徽章的风向标及黄铜制的钟。与“秘园”相连的是“池园”（Pond Garden），这是庭园中最古老的部分，它是一片长方形区域，在砖围墙中筑有带低矮的挡土墙和边缘石的三级露台。挡土墙的一角上有亨利七世所建的宴会厅。露台中心有圆形喷泉，铺砌园路垂直相交，整个庭园包围在树篱之中。

除汉普顿宫之外，都铎王朝的重要宫殿还有亨利八世晚年建造的农萨奇宫。该宫位于特里州的埃维尔附近。1591年参观过这座宫殿的亨兹内说：“这里有群鹿飞奔的林苑；美丽迷人的庭园；用格子工艺装饰起来的丛林；绿色的小屋和园路等等，它还被视为有益身心的住宅地。庭园中有很多大理石圆柱和尖塔，有喷洒着圆形和金字塔形水柱的两座喷泉，喷泉上栖着小鸟，水从鸟嘴中滴落出来。水管则被隐藏在其它大理石的尖塔旁边，人们一旦靠近它们，水管就会出人意料地射出水来。”今天，宫殿及庭园全都被破坏了，我们甚至连这座著名都铎王朝宫殿的轮廓也无从找寻。

塞西尔用与交换詹姆斯一世的哈特菲尔德府邸的西奥博尔兹宫也未能摆脱同样的厄运。在1650年的议院调查报告中，对这个大庭园做了如下记载：“九个正方形或波形的花圃位于庭园中央的平地上，其中之一仿造为国王的徽章图案，边缘用黄杨树装饰。另一个花圃中种着花卉精品。其余七个波形花圃铺着美丽的草坪，形状修剪得十分优美的鹅耳枥属植物和蜡子树树篱分布在各处。”



蒙塔库特府邸的平面图（特里格斯）

都铎王朝后半期的伊丽莎白时代（1558～1603年）的庭园，集自古以来英国庭园的佳作和地方绅士们从意大利、法国，荷兰移植来的新样式庭园之大成。不过，尽管模仿了上述国家的造园样式，但从事造园工作的却大部分是英国人，直到十七世纪初仍无外国人受聘英国的证据。这一时期英国庭园与欧洲大陆庭园的主要不同之处是英国人更热衷于花卉栽培。在英国阴郁气候的影响下，与采用彩色土、雕刻品、花瓶等相比，英国造园家们更乐于用明丽的花坛来造出欢快的气氛。十六、十七世纪英国上层阶级的深宅大院除在房内各处栽种花卉外，可能还在地板上撒满花草，所以房中香气袭人。此外，在庭园的细部处理方面也有很大变化，其构思大致类似于索马森州的蒙塔库特庭园。即宅邸前设有用墙围着的前庭，与欧洲大陆的城堡不同的是，英国的宅邸极少用濠沟包围，宅内有时用石铺地，大多数则是设有喷水池的草坪。此外还常常设置第二个庭院，这个庭院与其说是为实用莫如说是为表现某种威严而造的。庭院旁边还有外庭园，其四周有厨房，厕所及其它家务用房，另一侧造有装饰性庭园及花坛。露坛常常与府邸相连，宽约二十英尺，长三十英尺，从露坛上可眺望庭园。在都铎时代的庭园中，这类露坛不仅提供了便于观

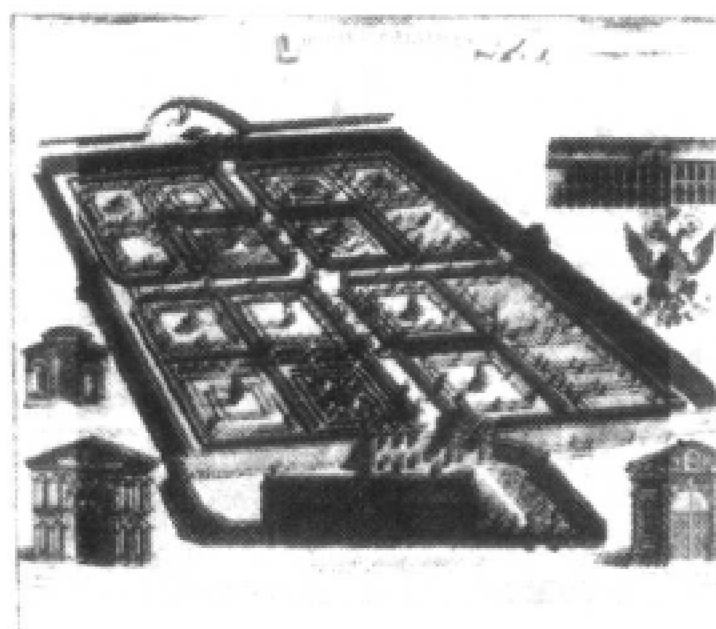
赏庭园内景致的场所，而且还往往将它们置于与围墙相接之处，所以在那里还能够纵览附近的田园风光。汉普顿宫的秘园中至今还有这样的露坛，它比围墙高出数英尺。花坛以花结（Knot）和分格（Compartment）为边缘，分为四方形区域。为了更加引人注意，花坛的边缘栽植可能还选用了熏衣草、绯衣草、迷迭香、马郁兰、百里香等香味浓烈的植物。位于中央的喷泉，通过水管和水渠将水源源不断地送到庭园各处。格子结构的园亭设在便于使用之处或在角落。

十七世纪　帕金森热衷于花卉栽培，之所以这样做并非单纯为了医药的目的，这使他成为第一位因此而受到奖励的英国


约翰·帕金森（特里格斯）

造园家。他被任命为詹姆斯一世的药剂师，在隆格·艾卡的庭园中，种植了许多他在旅行生活期间收集到的珍稀植物。他还将地方绅士的庭园分为花园、菜园、药草园、果园四部分。他是第一位认为要把花园作为游园来加以关注的著作家，他还认为不仅要考虑药用植物的栽培，而且对于花坛的分区也要进行大量的构思。

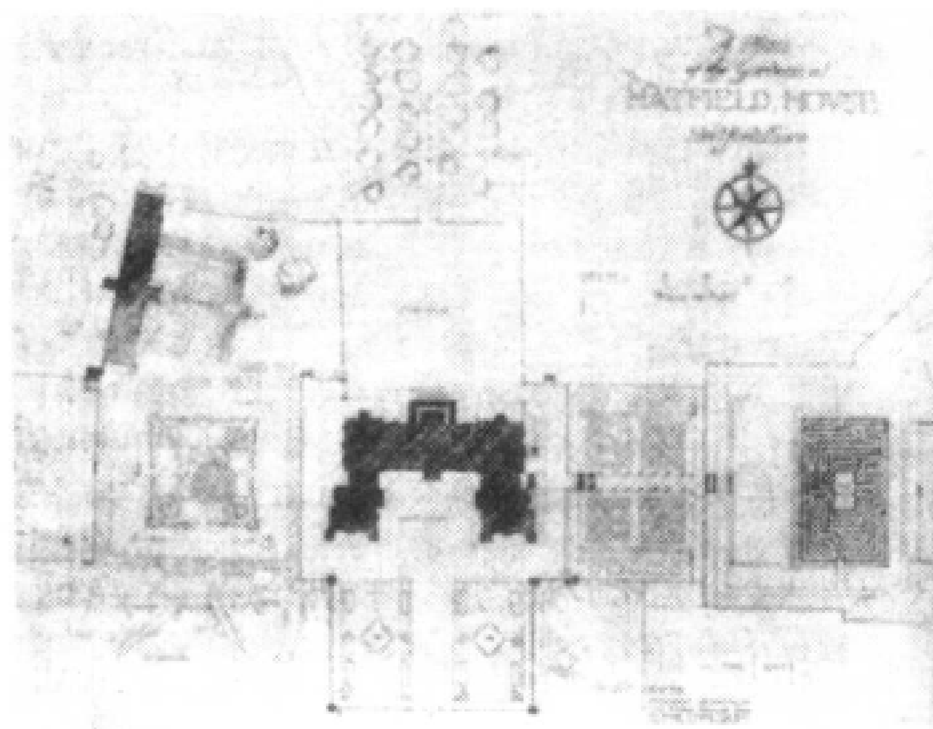
詹姆斯一世（1603～1625 年）时代英国最早的植物园是由伊尼戈·琼斯设计、1632 年在牛津建造的。它恰好比帕德瓦植物园晚建一百年。牛津植物园是旦比的亨利伯爵创办的，他赠给学校五英亩土地，以建造温室来容纳那些弱不经风的植物。该温室是同类建筑中最早的一个，庭


牛津的植物园（特里格斯）

园现在还保存着，它对促进长期的植物研究曾发挥过很大的作用。

十七世纪英国的庭园著作家几乎完全依赖于十六世纪的法国作家，这是因为在十六世纪末左右萨福利特出版了埃蒂安纳的《地方住宅》（Maison Rustique）一书的英译本，1616 年马卡姆又重版了这本书，所以更扩大了它的影响。马卡姆曾游历过欧洲大陆，在荷兰当过军人，他是一个实际的农业家，是从事与养马业及体育竞赛有关的工作的杰出改革家，也是最早引进阿拉伯马的人，同时他还是一位诗人和剧作家。

在有关英国文艺复兴式庭园的最优秀的文献中，有马卡姆于 1617 年出版的《农妇的庭园》（The Country Housewife’s Garden）和劳森的《新型果园和庭园》（A new orchard and Garden）（1618 年）。



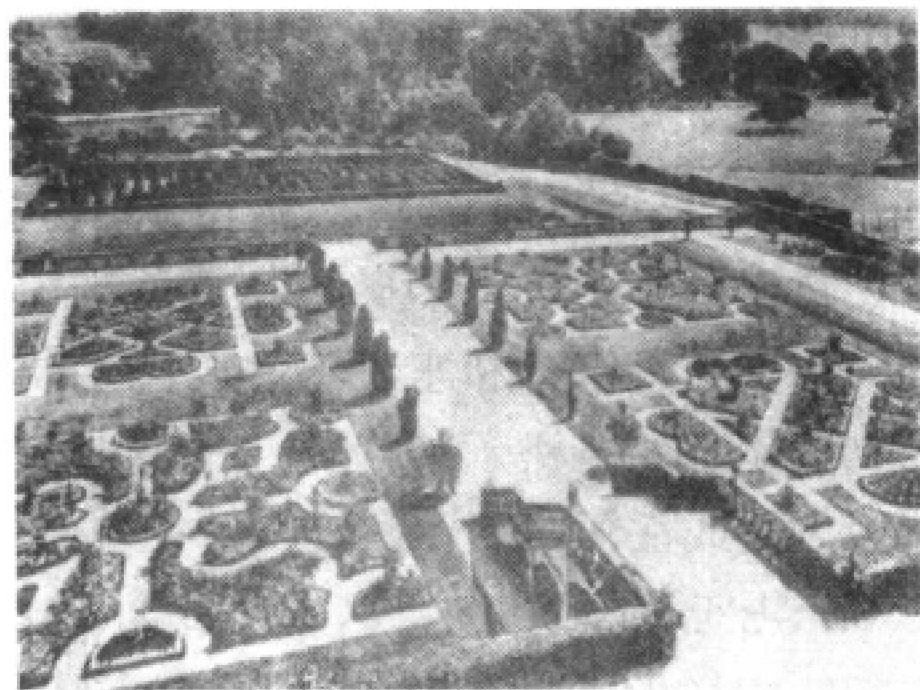
哈特菲尔德府邸的平面图（特里格斯）

劳森与马卡姆是朋友，有时也联名写作，他们都是根据自己的经验来写作的。劳森在上述著作的序言中说，他的著作是集他四十八年的经验之谈。马卡姆认为只甘于翻译外国著作的庭园作家们是最蹩脚的。他说："与其他所有作者不同，我从不拜倒在小普林尼、维吉尔、科鲁麦拉的脚下，而是将遵从朴实无华的英国风格作为自己的追求目标。"然而，在他《地方住宅》一著的扉页上，他又写道："本书根据萨福利特翻译的埃蒂安纳和利埃博尔特的著作中所做的解释，并据笔者所译的塞尔、威内及其他西班牙、意大利作者的著作做了适当的增补。"他的这部著作共五卷，在第二卷中论述了庭园。他提出，庭园位置的选择应以使主人能倚窗欣赏风景之地为宜，他认为："最好是比较平坦或换句话说稍有一点坡度、水可以在山脚下欢快奔流的地方。"此外，庭园四周围以树篱，"如果经济条件允许的话"，采用围墙的方式则更佳。



约翰·特雷德斯坎特（特里格斯）

从十七世纪初开始，英国造园家们就致力于收集外国植物，特别是特雷德斯坎特家族的三代人，在表现这种热情和知识方面尤为突出。在他们的影响下，造园成了一门比以往任何时候都更精巧的艺术。特雷德坎特家族原籍荷兰，在詹姆斯一世时期来到英国。约翰·特雷德坎特被第一代索尔斯伯里聘用在哈特菲尔德工作，不久以后，这个庭园就因他从国外引进的许多新品种果树及其它植物而闻名遐迩。据



哈特菲尔德府邸的花坛（特里格斯）

说他曾去欧洲、巴伐利亚地区及弗吉尼亚等地旅游。尽管帕金森曾经喟然长叹："（伦敦）因煤的使用而致草木不生，"但奇妙的是，当时最著名的庭园却都集中在伦敦市内。南朗贝斯（伦敦的一个区）的德拉迪斯康特庭园是学者们寻求慰藉之所，国王及女王的莅临使它身价百倍。虽然当时它被看成英国最美丽的庭园，但实际上其大部分却具有古老的本草屋的特征。

查理一世时代（1625 年～1649 年）的造园虽然进展不大，但共和制时代（1649 年～1660 年）的园艺却得到了很大的改善。请教徒们不需要花坛这类儿戏般的东西，他们只从实用观点出发来研究庭园，如，应该如何尽力栽培植物；如何进一步发挥庭园的实用功能，其结果致使游园造得极少。在国内战争（1642～1648年）期间，都铎王朝及伊丽莎白王朝筑造的最美的庭园几乎全都毁于战火，农萨奇和温布尔登遭出卖，汉普顿宫虽然也危在旦夕，但总算大难不死保留了原来的面貌。

十七世纪的庭园佳作是后来遭蒲柏无情嘲笑的哈特福德城的摩尔公园内的庭园。威廉·腾普尔爵士对这个庭园留下了十分愉快的记忆，他认为，在过去所见到的所有国内外的庭园中，这座庭园具有“最为完美无缺的形态”。

查理二世（1660～1685 年）在旅行外国的途中，对风靡整个法国及荷兰的勒·诺特尔及其门徒的恢宏的庭园样式深感兴趣。他说：“英国对庭园和建筑物的改善远远少于其它国家。”查理二世即位后的第一个计划就是改造汉普顿宫，他为此将造园家派遣到凡尔赛。在国王所进行的改造中，最重要的就是将霍姆公园筑造成了如今所见的模样，即培植了半圆形林荫道的巨大的级木林荫树栽植，一个面积为九英亩半的大花坛被围在林萌道之中，还开凿了一条长四分之三英里的大水渠。这种放射状林荫道可能首开了引进法国风格的先河，后来各国曾竞相模仿法国样式，因为，虽然早在伊丽莎白女王时期就已盛行在庭园入口处设置独立的林荫栽植，但却始终还没有尝试过将林荫栽植作为庭园的一部分。

威廉和玛丽按照克里斯多夫·雷恩爵士的设计对宫殿进行了改造，完成了查理二世未完的事业。乔治·伦敦被他们任命为宫殿造园师，他与同事们一起，筑造了在基普的版画中所见到的那种庭园。庭园

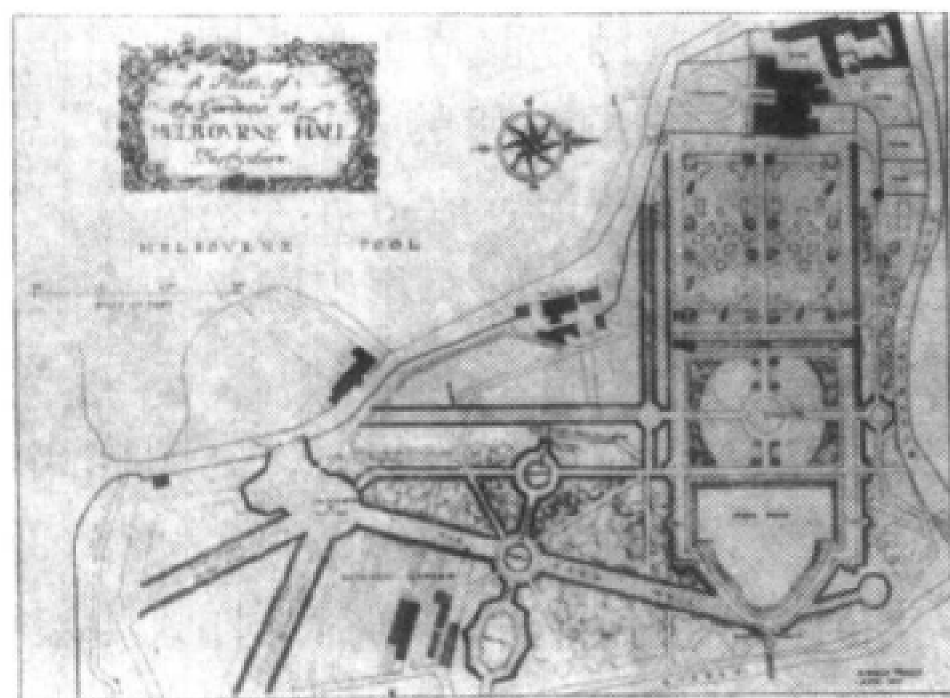

汉普顿宫的大花坛（特里格斯）

的实际设计无疑大部分来自雷恩的方案。威廉三世时代（1689～1702 年），环绕大花坛的林荫道被拦断，大花坛本身的设计也多有改变。宫殿归安妮女王所有时，又重新装修了庭园，改造了喷水园，完全取缔了威廉、玛丽时代的黄杨涡形工艺品，更换了平坦的草地。1736 年左右，在风景式庭园运动开始之际，霍姆园又在威廉·肯特的指导下进行了改装。

威廉与玛丽即位的同时，庭园样式也发生了变化，在鸿斯勒尔戴克、海格、路克斯等大型庭园中采用的荷兰样式与宏大的勒·诺特尔式相结合。设计利文斯大厦中的传统式荷兰庭园的虽然是法国人，但它却是英国保存得最完整的，在荷兰式影响下设计的庭园的一个实例，且因这个庭园的主要部分至今仍保留着设计时的原状，所以价值颇高。该园所在的场地原属詹姆斯二世（1685～1688 年）的财政大臣格雷厄姆上校所有，不久以后，国王掌握了这块地皮，他委托曾在汉普顿宫工作过的勒·诺特尔的学生博蒙在此设计庭园。庭园建于 1700 年左右，幸运的是 1720 年的造园设计图还保存在府邸内，从图上来看，除有少数改变外，庭园中的园路、树篱都按设计的原貌遗留下来，这在英国大概也属少见。

为了在勒·诺特尔指导下进行研究，一大批英国造园家被派往法国，在他们中间，约翰·罗斯有“当代第一家”之称。他自凡尔赛返国后，就在圣詹姆斯公园内担任查理二世的造园师官职。他交际广泛，为地方上的大宅邸筑造了为数众多的庭园。著名的《日记》一书的作者约翰·伊夫林是通过著书立说而对庭园事业有所贡献的人。除了关于森林树木的巨著之外，他本应写出其它有关庭园设计方面的书籍，但不幸的是他只写下这些书籍的目

录就停下了。据说他曾建造了萨里州的乌东及吉尔福德附近的阿尔伯里的庭园，还有肯特州的库尔姆布里吉府邸中舒适宜人的小庭园，该府邸被濠沟包围着。



梅尔博恩大厅平面图（特里格斯）

十八世纪初叶，出现了许多庭园作品，它们主要是在伦敦和怀斯的指导下完成的。1706 年，伦敦和怀斯合著出版了《退隐的园艺师》（The Retired Gardener），但该书却译自奥克塞尔的里格尔所著的《Le Jardinier Solitaire》一书。伦敦逝世于 1713 年。他的商会曾独立或与其它商会合作筑造过许多庭园，但小型的、尤其是现在仍存在的庭园却很少。达比西亚的梅尔博恩大厅被视为流传在英国的小型勒·诺特尔式庭园的佳作。这个庭园是按照亨利·怀斯的设计、为乔治一世（1714～1727 年）的代理内务大臣托马斯·科克改建的，从 1704 年动工历时十一年始成。自那时以来，该庭园虽然有所变化，但仍留下了大部分林荫道和大鱼池。



亨利·怀斯的肖像

格尔斯塔夏的威斯特伯里庭园中优雅而规正的池庭堪称当时小庭园的上乘之作，它保存得十分完好。这个小庭园略带几分荷兰风味，舒适宜人，细长的水渠贯穿园中。在水渠的对面，透过空花墙或开敞的铁格栏杆，可将周围的田园外景一览无余。这类铁格栏杆是为了使视线越过庭园的栅栏，把外景纳入园中，因此深受人们的喜爱而风靡一时。宅邸的南侧有球场和花坛，其对面则是用编枝林荫道分隔出的蔬菜园，菜园四周围着呈五点形种植的果树。场地的绝大部分是池庭。

规则式庭园的特征 庭园设计的新方式之一是花床，它是用格构栅栏在庭园内部分区围成，造在高于地面的低矮的砖墙或石墙上。另一个重要的特点就是造形植物的利用。英国造园家们以朴实无华的风格抵制了欧洲大陆奢侈华丽的情趣；都铎时代的绅士们也不嗜好惊愕喷水、水技巧等。

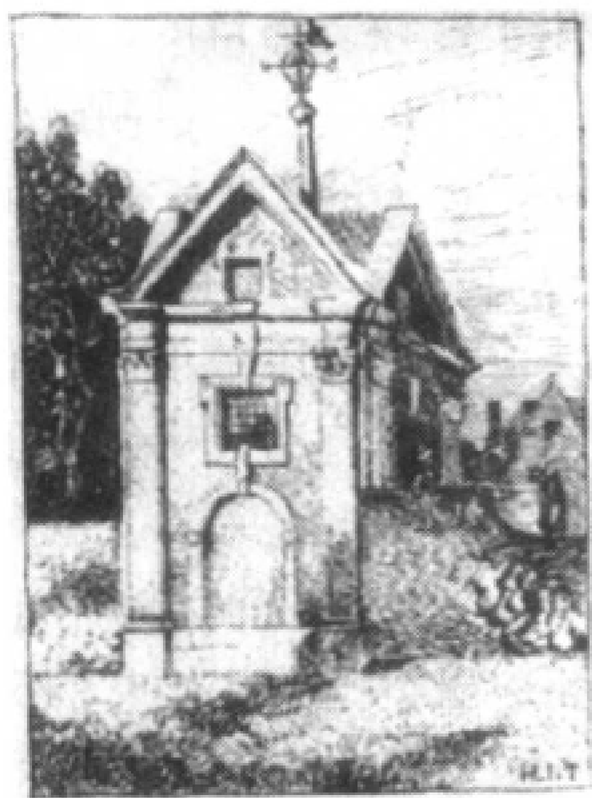
在都铎王朝的庭园中常可见到假山。假山可能起源甚早，主要筑造在平坦的地方，是一种使观者的视线越过围着高墙的庭园、眺望风景的绝妙手段。到十七世纪，开始用漏空围墙、暗墙来代替实墙体，这种假山便风靡一时。据劳森 1618 年的记载，这类假山可能设置在养鱼池附近，人们坐在阴凉的园亭中就能自由自在地钓鳟鱼、鳗鱼。许多古代的假山至今还遗留在英国庭园中。在北安普顿的罗金加姆，露坛状的大假山连接着环绕庭园的高墙。

除此之外，都铎时代始创的是花结花坛或称“网结花床”，它相当于法国的花坛。但都铎王朝庭园中最富特色的独创之

作是回廊（gallery）。这种回廊是一种十分坚固的构筑物，它们大多围在庭园四周，构成通向其它各种建筑物的通道，出主屋即可穿此遮蔽物而行。汉普顿宫的“池庭”就是按这种样式建造的。

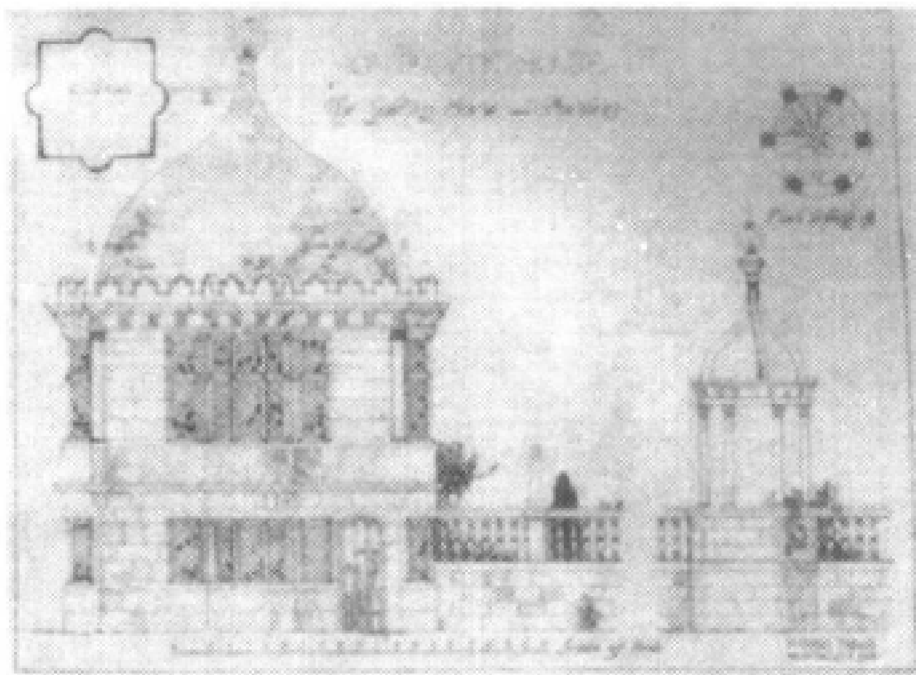
园亭　十八世纪的地方绅士非常喜欢在园内各处建既美观又坚固的园亭（garden house）。它在成为装饰物的同时，还必须能防御变化无常的气候。这些园亭一般位于漫长的园路的尽头处，它有两种类型，一种用来挡住观看庭园的视线；另一种则是设置在球场或中庭的一隅。园亭比它所在的露坛高出二、三级，露坛向下方的球场倾斜。在索马塞特州的克利普顿·马乌邦克就有这种类型的范例，在肯特州奥克森霍什的古代风景画中还描绘了带华美壁柱的山墙式园亭。为适应十八世纪后半期人们的兴趣爱好，才用基督教教堂、中国塔等取代了这种坚固的园亭。

在古代英国的庭园中，宴会厅、望楼（gazebo）、园亭同为一物。如我们所知，“gazebo”一词源于荷兰语，特别是凉亭式的望楼，建在露坛的一隅或设在濠沟包围中的庭园一角，从望楼上可以眺望四方辽



奥克森霍什的凉亭（特里格斯）

阔的风景。这种园亭还经常被用作四轮马车的候车室，有时还为此而在园亭内设置壁炉。在索马森特州贝金顿的小村庄中，有带角石和漂亮的山墙形房门的方形小砖房，从其中一个窗口可瞭望公路，从其它窗口则可观赏球场和庭园。在约克郡的农



蒙塔库特的庭园建筑和园亭（特里格斯）

·蒙克顿，有用桃形铅板盖顶的望楼，它位于园路的终点，园路两旁并排着一些铅制雕像和经修剪造形的紫杉树。从望楼的一个窗口能清楚地看到球场，从另一个窗口则可看到如画一般弯曲绵延的奥则河。园亭很少被用作隐居处，但乔治·莱奇梅尔于1661年建在赛万·恩德的两层园亭却掩映在花丛之中，成为他隐居和闭目养神的场所。

柑桔园　威廉三世时代以后，地方大府邸中的常见之物是柑桔园。在基普的版画中就有不少例子，其中最大的柑桔园在温泽及查兹瓦斯。奇思威克府邸的小柑桔园中，还残留着一片能瞭望草坪露坛上的小圆形剧场的地方，夏季在草坪露坛上种满了树木。达比西亚的布雷特比的柑桔园遥瞰着带一排露坛的半圆形水池，苏塞克斯州的施万斯特德的柑桔园设在完全处于围墙中的草坪中庭的一侧。林苑中配置一个个柑桔园，仅仅是为了在夏季用这些柑桔树装点水池四周和露坛。

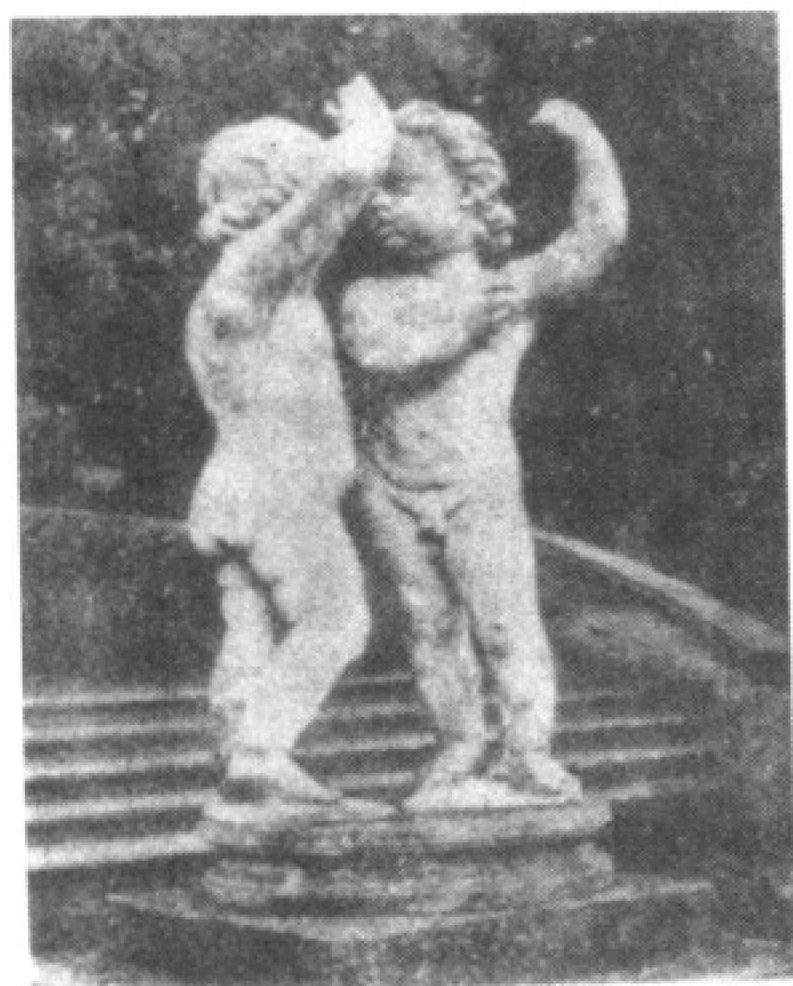
球场与射箭场　这两者在大部分庭园中都能见到。马卡姆将球场分为三类，即“林荫道球场”、“倾斜球场”、及“平地球场”。球场一般布置在从府邸建筑的窗



卡农斯·阿什比的庭园门（特里格斯）

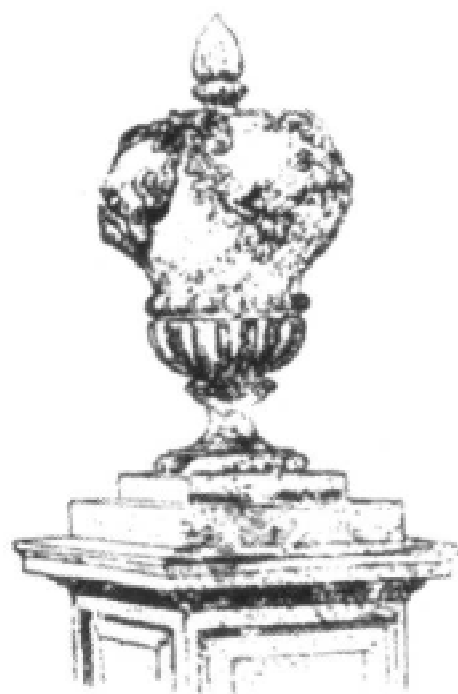
口就可看到的地方，如不能满足这一要求，则将它造在园内其它方便之处。它的位置既有查兹沃思那样的中心球场，也有象莱斯塔夏内的斯塔温顿·哈罗尔德、格利姆·李普那样置于花坛一隅的球场；其形状既有肯特州诺尔庭园中的那种长方形，也有椭圆形。有时将球场布置在稍离府邸的地方，就象约克郡吉斯波罗萨里州的艾夏普勒斯庭园那样，而卡西欧巴利的圆形球场则位于丛林正中，从府邸经林荫道方可到达。

园门　英国庭园中最有特征的东西之一是门柱（gate pier），在它的顶部饰有族徽上的动物雕刻或石球。铁格门的使用直到十七世纪末仍未普及。在风景式造园时代，这类铁格门的许多最优秀实例也都毁坏了。在十八世纪的风景画中还可以看到庭园常常设有美丽的铁栏杆围墙，残存的实例有贝尔顿府邸。斯塔克·加德纳认为，英国的铁格门具有朴素典雅的风格和适应能力，与自然性质相互谐调一致，而且，它的优美线条彼此结合得天衣无缝。



威尔顿府邸的铅制雕塑（特里格斯）

铅制装饰品　在构成十八世纪庭园魅力的众多赏心悦目的装饰品中，最完美无缺的当推雕像、花瓶及其它铅制装饰品。



奇思威克府邸的铅制花瓶（特里格斯）

铅本身的适应性及优美的色泽，使这种材料完全适用于这种装饰目的，在古老紫杉树篱的深绿色背景之下，铅制雕塑柔和的银灰色产生了迷人的效果，我们可以立即想到许多这样的实例。在整个十八世纪，无论是贵族的大庭园还是小住宅的庭园内都大量使用铅制工艺品，从保存了为数不少的完好作品这一点上来看，就足以说明这些铅制工艺品怎样广泛地用于庭园之中，以及相应于英国的气候它们又是如何具有耐久性的。铅制雕塑的制作主要由切雷和荷兰造型家凡·诺斯特承担。十八世纪中叶，切雷在圣马丁大街上造了住宅，他的工作大概十分繁忙。其雕塑题材主要取自古典的主题，即全都是表现福罗拉、

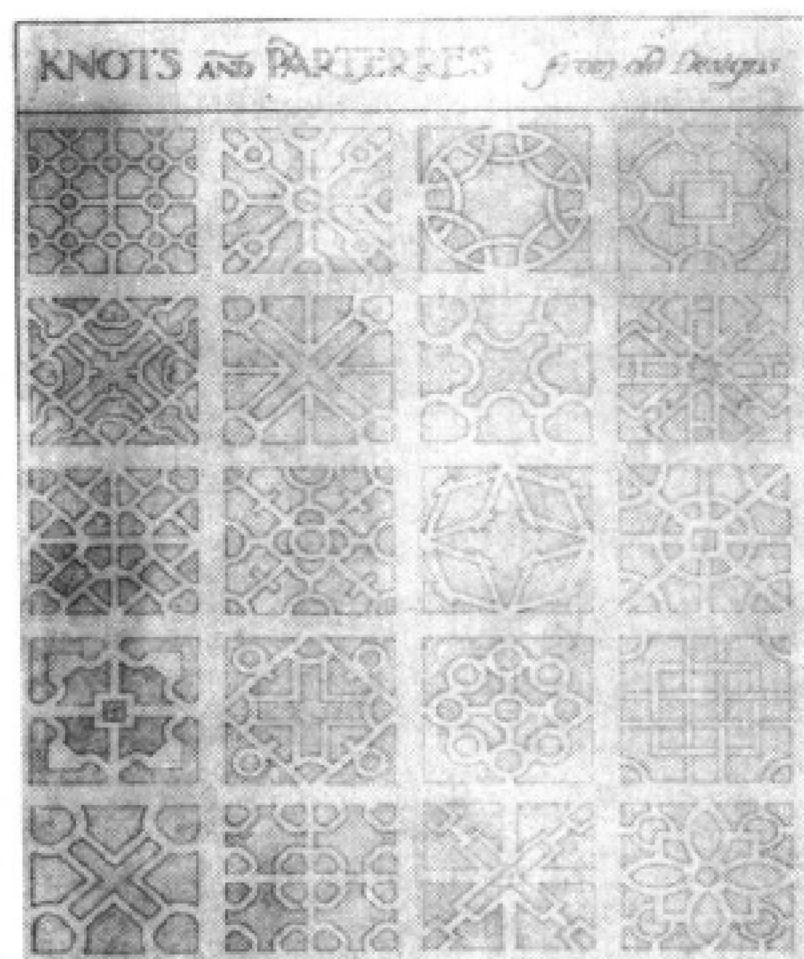

贝尔顿府邸的日规（特里格斯）

巴克斯、维纳斯、朱诺、尼普顿、密涅瓦的作品。他还塑造了铅制小雕像，就象以“庞布罗克夫人的孩子们”而闻名于世的威尔顿府邸内的雕像那样。此外还制作了梅尔博恩大厅中美丽的群雕等等。铅制肖像雕塑也不胜枚举，例如，威尔顿府邸、赖斯特公园的肖像雕塑、兰开夏州霍东中庭内威廉三世的肖像雕塑等等，这类雕塑有时施以色彩，有时则模仿石料的颜色施以色彩。如果要仿照得更为逼真，则将砂子撒在湿的绘画颜料中。

日规　除了花瓶与雕塑之外，日规在十八世纪庭园的配景物之中位居其首。日规在英国比在欧洲大陆更为多见，这有些令人百思不得其解。在荷兰，日规虽然也时有所见，但在意大利、法国及西班牙就极其稀有了。有人认为日规在展示庭园的中心主题之际，还取代了温暖气候下的喷泉。当然，日规最早的流行完全是以实用


荷里鲁德的日规（特里格斯）

为目的的，但不久以后，却开始侧重于它的形体设计和制作技巧了。因此，即便庭园中听有其它遗物都消失殆尽，日规却往往残存下来。十八世纪中叶左右，林康夏州的贝尔顿府邸内带有日期的日规尤其令人赏心悦目。这个日规支承在丘庇特的“时”雕像上。在苏格兰有很多比英格兰更华丽的纪念性日规。荷里鲁德宫中的日规立在高大的台基上，铸模制造，由镶着镜板的三层台阶构成，其上的日规呈六角形，精工雕刻，镶嵌成型。它属于“顶部多面体日规”型，大约有二十个不同的雕



花结与花坛（特里格斯）

刻面：有的面为下凹的心形，有的面上刻出指针，还有的面上则采用了彩色的皇族徽章图案或蓟草徽章图案。

花结与花坛　庭园建造在很大程度上取决于花坛形状及其配置、或者草坪中苑路的设置。如图所示的是收藏在大英博物馆的抄本中一些花结与花坛的珍贵例子，它们成了那时造园家们的设计资料，其中包括了许多优秀的设计。它们大多被采用在草坪上，图案十分简洁，且适合于正方形，不过，略加变动后也适用于长方形、八角形及圆形等各种形状的空地。此外蔷薇园及狭窄圈地的设计方案是极其相似于



卡农斯·阿什比的庭园（特里格斯）

中央设日规或喷泉的庭园设计方案的。

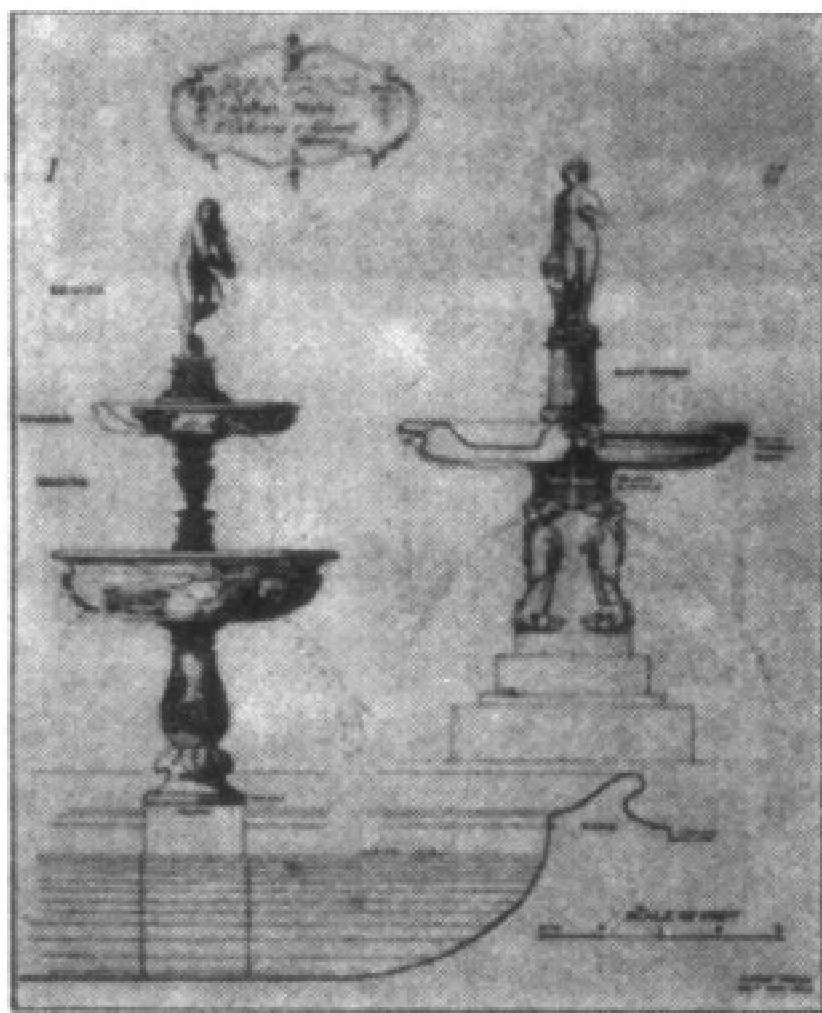
花结是都铎时代庭园的主要装饰品，在汉普顿宫等等庭园中可以看到它的代表作。其早期的形状通常是最为出色的，但后来勒·诺特尔及其它法国造园家的影响占了上风，花结的这种简洁无华的特征也被华丽复杂的图案所取代，比多彩的铺砂苑路、花园更接近于花边图案的花结花坛开始盛行起来。在引入风景式庭园之时，这种过分低级庸俗的花坛形式和其登峰造极的风格的剧变有很大的关系。

造形植物　在英国，造形植物在庭园中的使用始于都铎王朝初期，不久便风靡一时，从那以后的两个世纪期间，造形植物变成了庭园的主要组成因素。虽然将乔灌木修剪造形的方法在最后被滥用无度，但茂密树叶的艳丽色调抑制了庭园中过多的阴暗，如果使用恰当，它将使庭园更充满魅力甚至妙趣横生。在适于用来修剪造形的众多树木中，紫杉当推最理想的树种，它的浓绿色调和柔嫩的手感简直妙不可言。留存至今的大部分造形树木实例都是用紫杉造成的，因为它生长缓慢，一次修剪成形便极少变形。虽然也有用蜡子树、黄杨、迷迭香等造成的造形树，但这类实物却所剩无几。造形树木最多用的形状是孔雀，这在英国各地都十分流行。



用紫杉修剪造成的十二使徒（特里格斯）

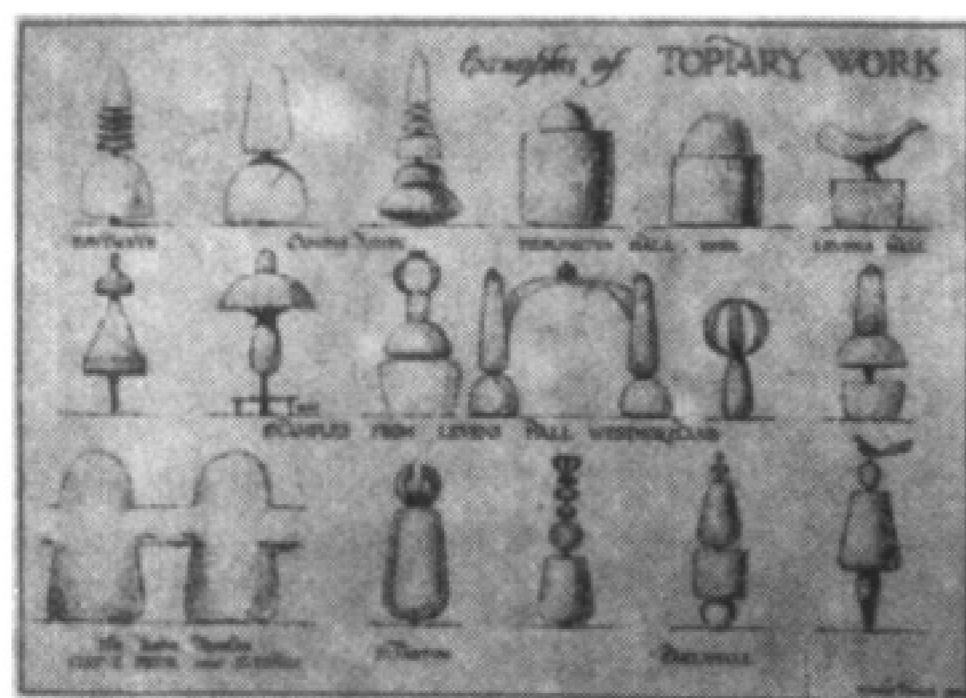
喷泉　在构成庭园的装饰品中，喷泉堪称是最悦目的吧。它为造园家带来了随心所欲地发挥想象力和技术的机会。在欧洲，特别是在意大利和法国的庭园设计中，喷泉及其它水工装置比在英国更显重要。不过，在十六、十七世纪的英国庭园中也不乏有趣的实例。1598 年亨兹内记载了汉普顿宫中的几个喷泉，从中可见该宫内还设有惊愕喷水。从隐蔽着的喷水口喷射出来的水捉弄了毫无防备的游客，也使旁观者觉得十分有趣。白厅宫的庭园中有带日规的喷泉，当参观者入迷地观看时，远处的园丁就合上开关，喷泉便突如其来地喷出水来将那些专心致志的人们淋成落汤鸡。但在英国庭园中，这类娱乐性装置



喷泉二例（特里格斯）

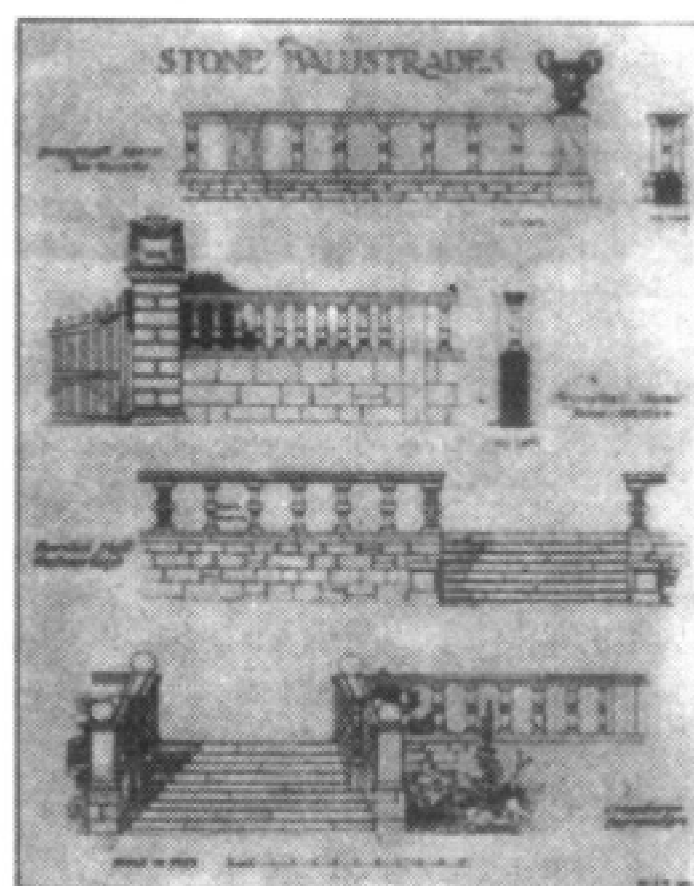
却远远少于法国及意大利。在德·考乌斯设计的威尔顿古庭园中至今还残留着一些美丽的喷泉，不过它们已不再具备原来的功能了。喷泉耸立在意大利式庭园的中心，喷泉顶上是一尊正在拧着浓密长发的亭亭玉立的少女雕像，其原作在佛罗伦萨附近的佩特拉亚别墅内。当喷泉的开关一打开，水流就从少女的发间滴落进大理石的小水盘中，然后再落入下面的一个大水盘，最后流进喷泉底部的圆水池中。喷泉在水面以上的高度超过了十二英尺，水池直径为十六英尺。

石栏干　在石栏干的设置中，最重要的是扶手柱的布置。它们不可设得过密，中到中的距离最好大致等于从柱脚（plinth）到柱顶的高度。隔开扶手柱的方



造形植物诸例（特里格斯）

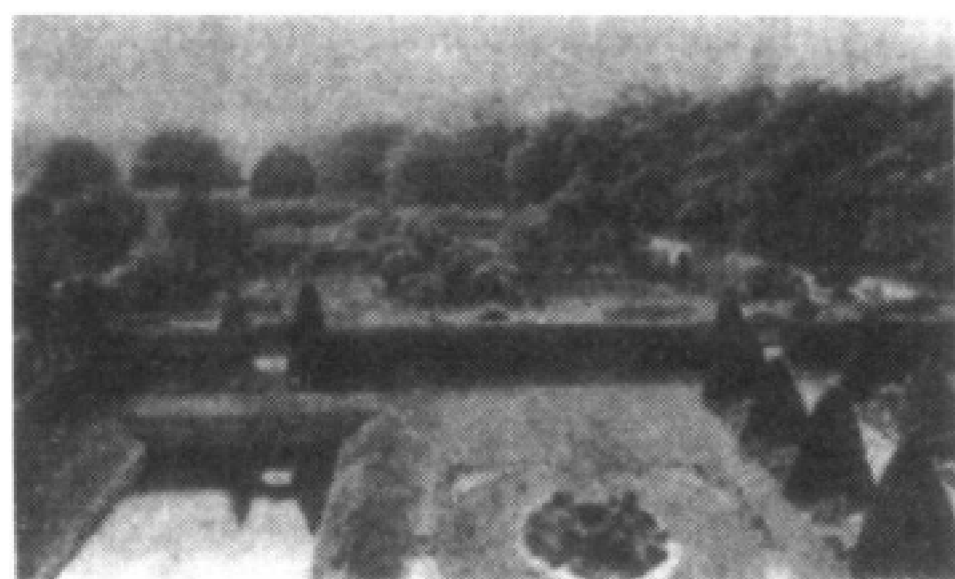
柱也不要相隔太远，根据扶手柱的比例约以十英尺到十五英尺为妥。图所示的例子很好地说明了这一点。最佳作品是那扎姆顿夏的德赖顿府邸的栏杆。它围着建筑东侧的庭园，在两座庭园建筑之间延伸了175英尺。栏干的全高为四英尺九英寸，扶手柱高二英尺七英寸，中到中相距二英尺，方柱间距离为14英尺。位于其下方的布林顿·马那府邸的栏杆上的扶手柱设得比前者密，目的在于将它同时用作隔开前庭和公路的隔墙。墙高六英尺，扶手柱间距为十二英寸，高度为二英尺六英寸。



石栏干（特里格斯）

最下面的两个栏干是威斯特莫兰特的贝尔威克大厅的栏干及多塞特夏的克伦伯·马那的栏干。前者为方形扶手柱，间隔二英尺二英寸，分隔柱是将两根二分之一的扶手柱合在一起，其间距为十一英尺九英寸。克伦伯的露坛与霍维克大厅的露坛相似，都是十七世纪初期的产物，由伊尼戈·琼斯设计。其台阶的底部比上部稍宽，栏干上的饰球的上、下面也变成平整的，而不再是完整的圆形，这两个变化是特别值得一提的。露坛高出庭园的水平面五英尺，其栏杆的扶手柱间距十八英寸，高为二英尺八英寸，方柱间距为十二英尺。

据培根记载，在他所处的那个时代的庭园中就已见到游泳池，其面积以30英尺×40英尺为宜。庭园中大多还设有养鱼



布里克奥尔的养鱼池（特里格斯）

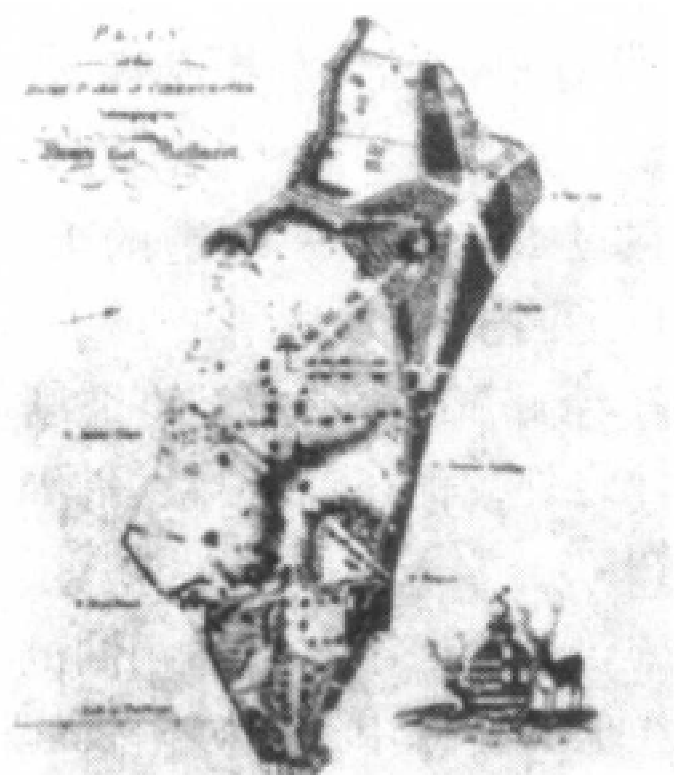
池。肯特州的彭夏斯特·普勒斯和十六世纪末左右建造的撒塞克斯州美丽的布里克奥尔府邸中就有很好的例子。图中所示的养鱼池长七十五英尺，宽二十五英尺，设在花园附近。

迷园　在文艺复兴时期的庭园中几乎是不可缺少的附属物。迷园中的树篱就象今天常见的那样，其高度不单是为遮住纵横交织的园路。迷园的边缘种着熏衣草、迷迭香及其它矮性植物，十分简洁。迷园的中心物一般是园亭或奇形怪状的造形树木。绵延的有顶园路和级木、鹅耳枥属植物形成的林荫道也成为庭园的重要组成因素，它是由上述植物的树枝编织造成，将庭园完全包围起来。有时，这种编枝林荫道还用坚固的成组木柱、缠满藤蔓的格架造成。

风景式庭园　文艺复兴时期的意大利画家喜欢选择希腊神话作为他们作品的题材，为了以写实的手法来描绘这些神话，他们还常常在画中配上山水作为人物的背景，始开描画山水风景之风气，并以此为契机，自文艺复兴末期以来，在欧洲普遍引起了对风景的兴趣。在十七世纪的法国，涌现出一批纯风景画家，如普桑、洛兰等。稍后，在十八世纪的英国，以兰伯特为始相继出现了威尔逊、盖恩斯巴勒等风景画家，英国风景画界呈现出一派生机勃勃的景象。拉斯金评论当时的风景画说："中世纪的人们常常关闭在城堡之中，精心绘制那些藏在濠沟后面的砖房和花坛，与此相反，近代画家喜欢空旷的原野沼泽，厌恶树篱濠沟，他们描画的是自由自在生长的树木，随心所欲流淌的河水。"其次，在文学方面，英国从伊丽莎白时代以来，从对自然美的憧憬萌生了田园文学，十七世纪后半叶，出现了以描写地方自然景色为主的诗人赫里克、弥尔顿、邓哈姆等等。十八世纪后，又涌现出一大批田园诗人，如蒲柏、汤姆森、戴尔、申斯通、渥尔波、葛雷、哥尔斯密等，其结果致使讴歌自然美之声在当时的英国公民中广泛传扬。这样，绘画与文学这两种艺术中热衷自然的倾向为十八世纪英国自然式造园的产生奠定了基础，并且，自然式造园运动不是从造园家中间发起的，而是以当时文学家们的文学著作为媒介开始的，应该说这是一个饶有趣味的事实。首先被视为自然式造园预言家的是培根。他在1625年所著的《随笔集》（Essays）的"关于庭园"条目中论述了他理想中的庭园，那就是在伊丽莎白王朝的贵族庭园中表现出来的东西，虽然它们仍然固守着相当规整有序的手法，但另一方面却又竭力排斥非自然物，在庭园的一部分中表现出自然原野的情趣。后来被称为自然式造园先驱的人是弥尔顿。他在《失乐园》（Paradise Lost）的第四卷中，描写了充满自然情调的伊甸园景观。不过，文人们虽然曾经幻想过自然式庭园，但却无人将它付诸实施。然而，到十八世纪，艾迪生和蒲柏这两个文人却成了自然式造园运动的斗士，他们否定了拘泥于形式的传统庭园，其中的一人还对自然式庭园做出了具体的示范。

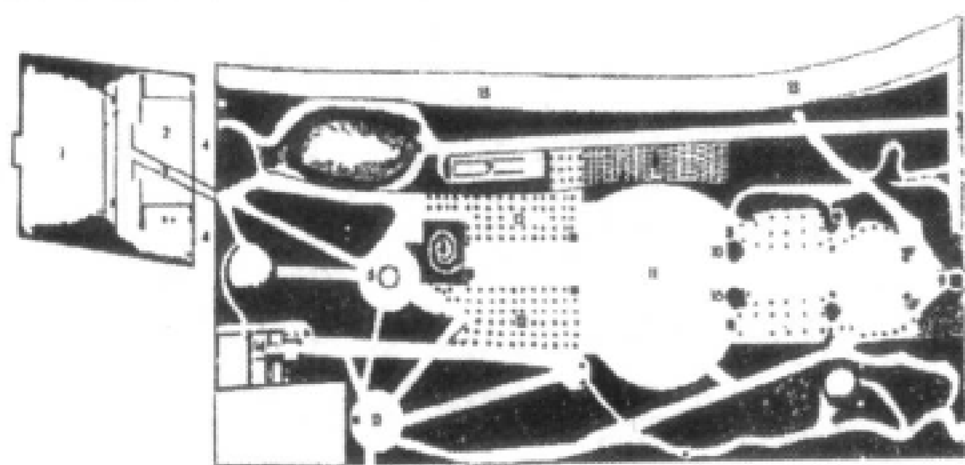
1712年艾迪生在自己主编和发行的《Spectator No. 477》中，发表了以《庭园的快乐》为题的随笔，其中论述了自然与造园对人类心理产生的不同作用，他认为在自然中有着造园所无法企及的恢宏与壮观。庭园有类似于自然的那种美，它通过与自然的同化，就会取得最佳的效果。他还慨叹英国造园家们非但没有使自己与自然相融合，而且还在拼命地离自然愈来愈远，他不喜欢几何状的造形树木，推崇自然而然生长的树木。他长期在欧洲大陆各

地旅行，有时，在当时业已废弃了的意大利庭园中，那些枝繁叶茂的南国植物在他看腻了规则式北国庭园的眼中，留下了如诗如画的印象。他详细记下英国庭园与意大利、法国的庭园的相悖之处，并从后者的庭园中悟出了更有价值的艺术真谛。艾迪生因发表这种庭园思想而引起世人的瞩目，他自己也预料到这种观念将会立即传播开去，果然在他之后不久就出现了蒲柏。

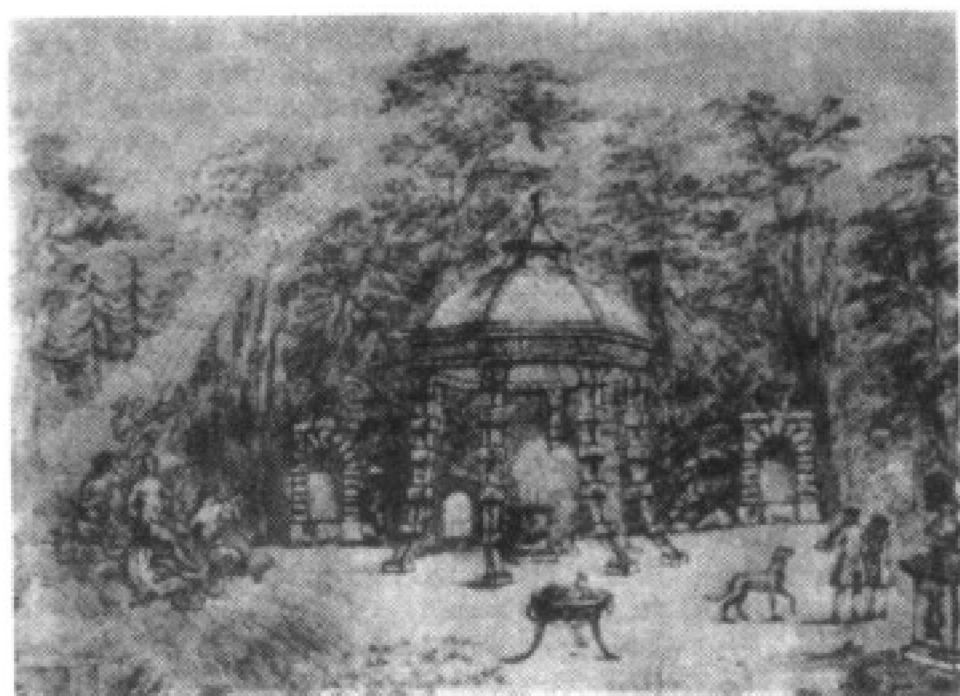


巴塞斯特勋爵的希伦塞斯塔园的平面图（休则）

1713 年，即在艾迪生《庭园的快乐》发表后的第二年，蒲柏在《The Guardian No. 173》上发表了《论植物雕刻》的随笔，他用比艾迪生更加热情的笔调赞美了风景式造园。在英国，植物雕刻，即把常青树木修剪成动物、人物等不自然形状的造形树木，虽然自都铎王朝以来就一直盛行不衰，但蒲柏与艾迪生同样都对此深恶痛绝。他的文笔轻松而富有讽刺性。在这篇随笔中，他列出了要拍卖的造形树木的目录，不失为一篇机智与讽刺互相交织的文章。在随笔的开头，蒲柏翻译引用了荷马在《奥德赛》中对阿尔喀斯俄斯王那座充满自然风味的庭园的描写，对英国造园如何一反这座庭园的质朴发出了由衷的感叹。蒲柏想方设法为实现他理想中的庭园而不懈努力，另一方面他又于之后的 1719 年在泰晤士河畔的特威克南建造住宅，在那里尝试着仿造自然风景。虽然这个庭园与他所赞美的朴实无华的样式还相距甚远，但其中既无造形树木，也无对称线，展现着自然风景般的绮丽。他还在朋友巴塞斯特勋爵的帮助下，进行了希伦塞斯塔辽阔的森林地带的配景工作。不言而喻，蒲柏尚缺乏实干能力，但当时的人们赞美崭新的造园思想，同时，在缺乏可资引为规范的实物的年代，从率先作出示范这个意义上来说，特威克南的庭园具有十分可贵的价值。



蒲柏在特威克南的庭园的平面图（休则）

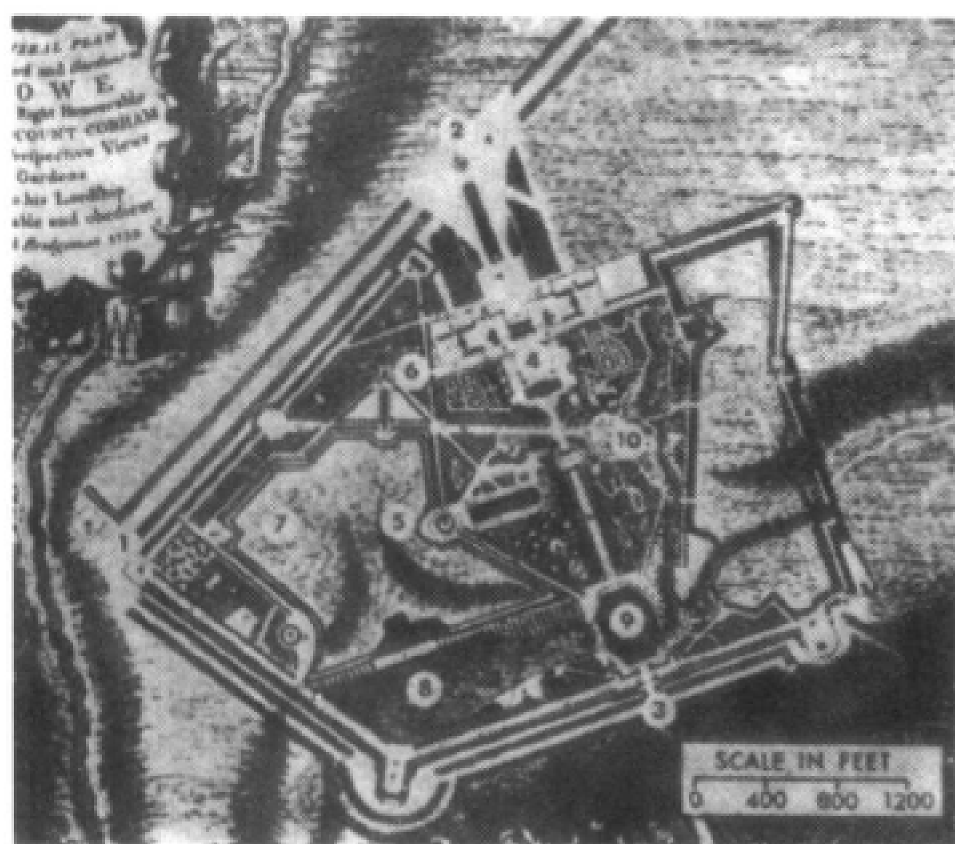


肯特所绘蒲柏庭园中用贝壳建造的凉亭（休则）

从那以后，艾迪生与蒲柏的造园思想逐渐在专业造园家中间传播。首先与蒲柏的庭园思想产生共鸣、并作为风景式造园家的鼻祖而出现的是斯威特则。

斯威特则在 1715 年写出了《The Nobleman's Gentlemen's and Gardener's Recreation》一书，该书在 1718 年易名为《Ichinographir Rustica》增订发行。就“按照森林原野的风格来建造地方住宅区”而

言，该书名的意思即是“Rural Gardening”。在这本书的序言中，他写道：“喜欢造园的人，就是喜欢眺望辽阔风光更甚于观赏郁金香的色彩的人吧。他们所观赏的风景就是谐调一致的或充满野趣的树丛、平缓蜿蜒的河水、急流、瀑布以及四周的山峦、海角等等。拥有这种思想的天才的文章启发了我”。无须赘言，这里所指的天才即蒲柏。斯威特则的设计虽然还没有触及专业领域，但他设计的庭园，将围栅一扫而空，扩展延伸到林苑及四周的田园之中。继斯威特则之后，兰利也同样在自己所有的著作中提倡风景式造园思想。



1739 年斯陀园的平面图（休则）

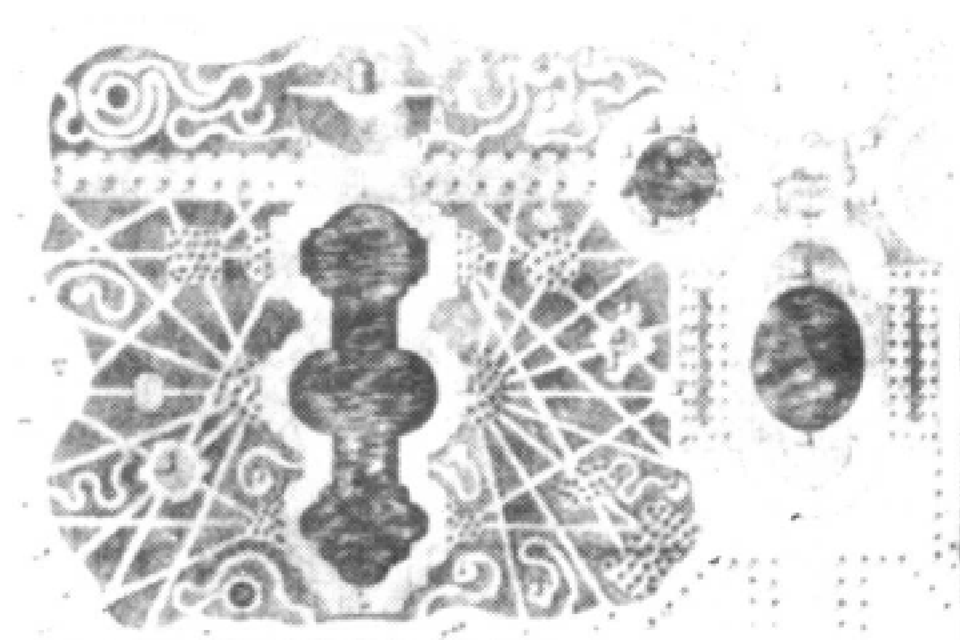
兰利于 1728 年写出《The New Principies of Gardening or the layingout and planting parterres》，将造园方针归纳为二十八条，我们从中摘录数条如下：

· 建筑物前要留有余地来造美丽的草坪、装饰雕像，四周种植成排的树木；

· 不能取得透视图景的苑路的端点要设在森林、奇岩、断崖、废墟或大型建筑物处；

· 开阔的平地、花坛中决不可规则整齐地种植常青树；

· 在草坪或花坛中不要采用花边式或涡形图案；



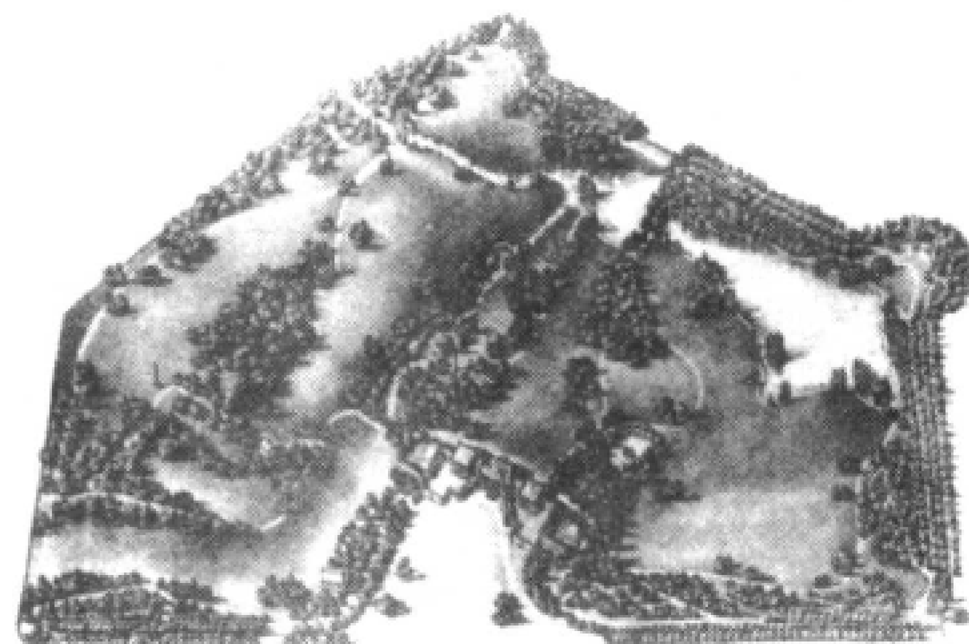
兰利著作中的插图（唐纳德）

· 所有庭园都要表现恢宏而自然之美；

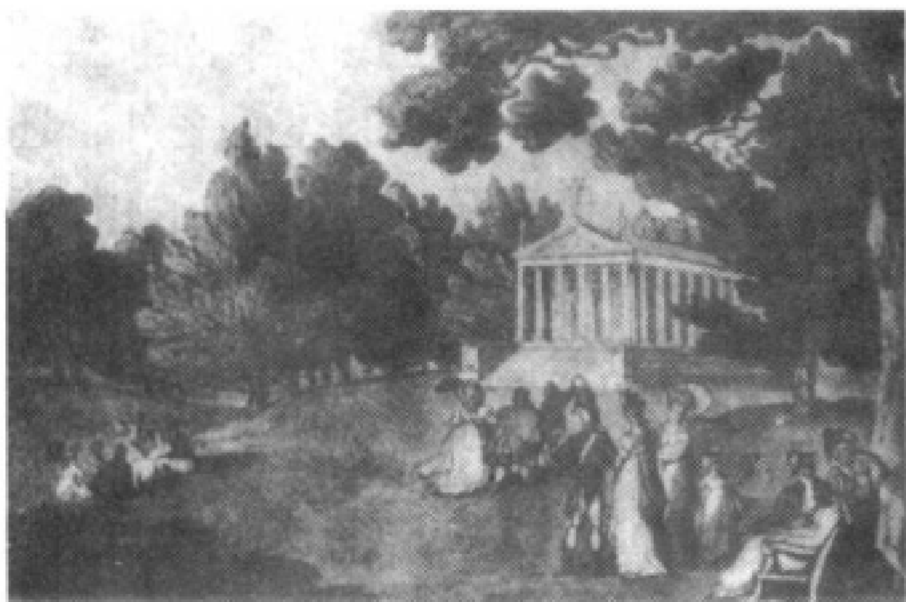
· 对过去未经人工改造的天然小山、山谷施以造园技术；

· 在苑路相交的地方装饰雕像。等等，除此之外，他还就小溪、养鱼场、洞室、小瀑布、岩石、废墟、壁龛、水渠、鱼池等的筑造提出了与上述相同的各种处理方法在他的著作中，在列出这些法则的同时，还配有如图所示那样的图，这是在规则式庭园中以不规则手法来设计的最早的作品。后来，又出现了继承艾迪生和蒲柏的造园思想的造园家——布里奇曼。

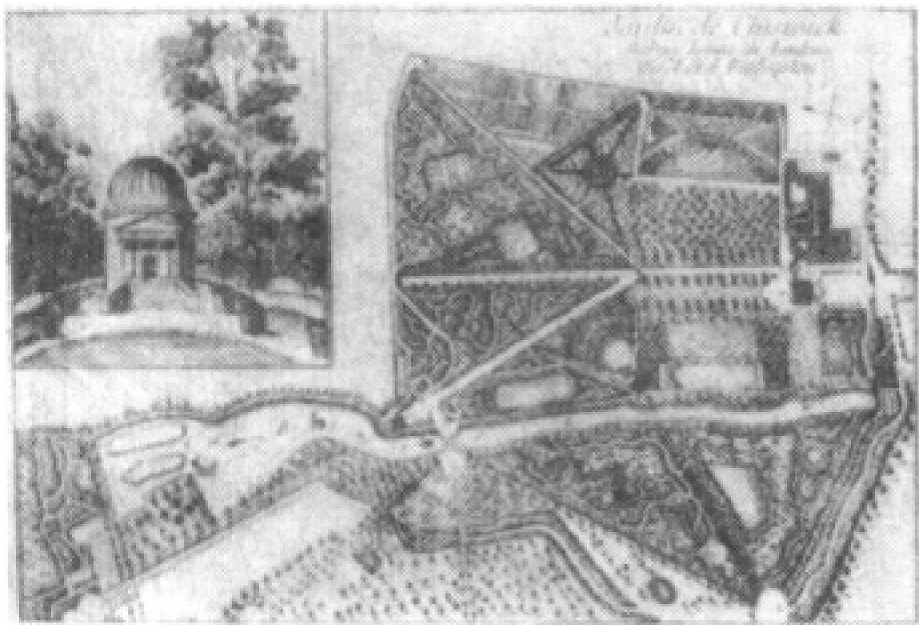
布里奇曼不是著书立说之人，所以我们只能通过实际的观察来了解他的业绩。作为宫廷庭园的管理人，他是伦敦、怀斯的后继者，用渥尔波的话来说，他比伦敦、怀斯更时髦。他为扩大设计而努力，



斯陀园的鸟瞰图（戈塞因）


罗兰桑笔下的斯陀园景观（特里格斯）

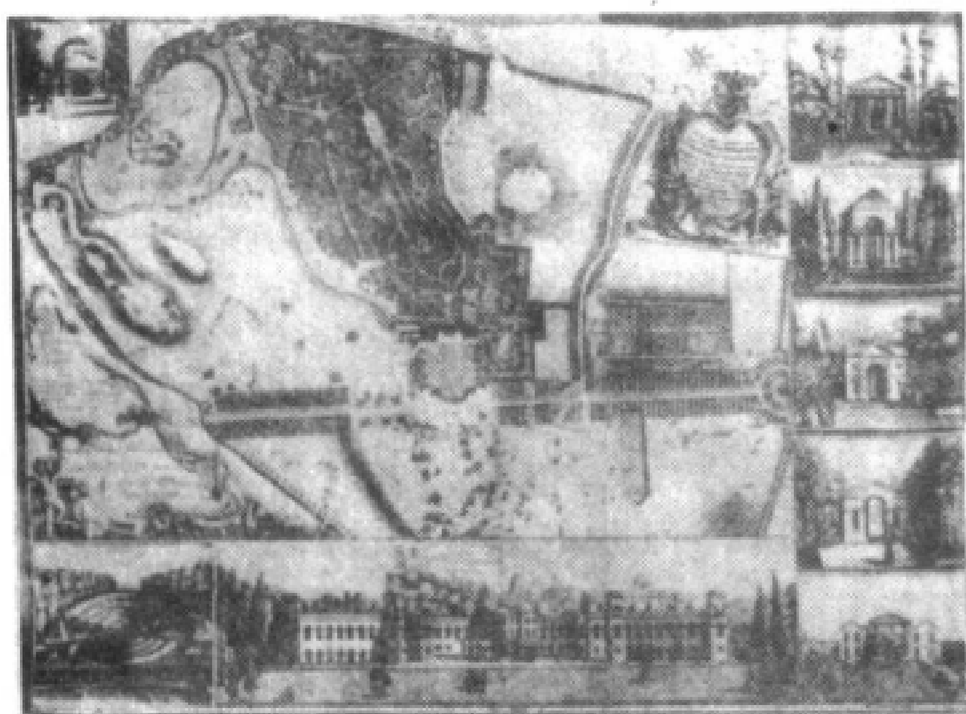
摒弃与此相悖的细小分区。虽然他还十分迷恋高大的造形树篱的直线形苑路，但这仅限于大苑路而言，其余部分则改为风格粗犷的小橡树林。里士满的宫廷庭园，将田园也纳入其中，使人看到森林一般的外观。从他为科伯姆勋爵设计的著名的白金汉郡斯陀园，我们就能看出他的造园手法。这个庭园由布里奇曼创建，后又经当时的风景式造园家们参予建设，被视为如实再现了蒲柏的论点的庭园。当时人们将斯陀园作为理想的风景园，竞相模仿，并出版了许多有关这个庭园的记载。珀西瓦尔勋爵在1724年写的《访问记》中记道："这个庭园的苑路匠心独运，它看起来比实际宽度宽三倍，全园面积虽然只有二十八英亩，但却需二个小时才能游遍全园。这是一座全新样式的庭园，十一年前就开始建造，至今才初告完成。"值得一提的是，该园四周没有围墙，只用所谓"暗墙"（Ha－hah）围着，从而将美丽的森林原野风光引进庭园。渥尔波说："造园家所做的一切努力，都旨在废除围墙，设置由布里奇曼创始的水渠。这种设计方案可能令当时的人们大吃一惊，因为他们对这种水渠的存在毫无觉察，当这种隔断出乎意料地横亘眼前时，他们便情不自禁地'Ha－hah'惊叫起来，于是这种水渠就得名为'Ha－hah'了。"当时这种水渠也是罕见之物，主要布置在苑路的端点，布里奇曼之后的肯特才充分地利用了它。


奇思威克的平面图（戈塞因）

肯特具备了十八世纪后半叶风景式造园鼎盛期的先锋的风貌。他原来只是一个

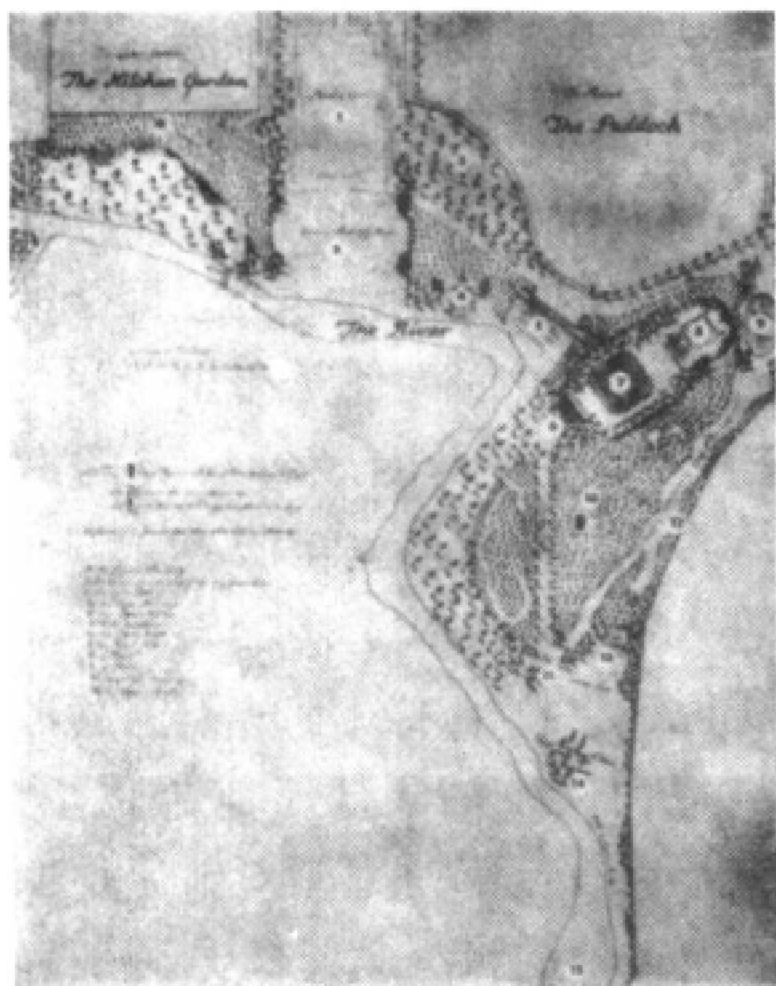

肯特的肖像（唐纳德）

造马车的徒工，1710年在朋友资助下赴意大利学习绘画，但作为画家他却没有取得预期的成果。1719年回国，偶与蒲柏相识，听了蒲柏的观点后，他立即接受了风景式造园思想。因为他是布里奇曼的后继人，所以最初只是因袭着后者的造园技艺，不过却从此开始完全脱离了规则式造园而进入了非规则式造园的轨道。正如渥尔波所说，肯特生来就有从不完善的造园论中创造大体系的天才。他超越了树篱，发现整个大自然都是庭园。由于他原来是画家，所以他的特征就是象绘画那样来描绘出英国的风景。霍姆也在《Elements of



沙勒的克拉尔蒙特园（休则）

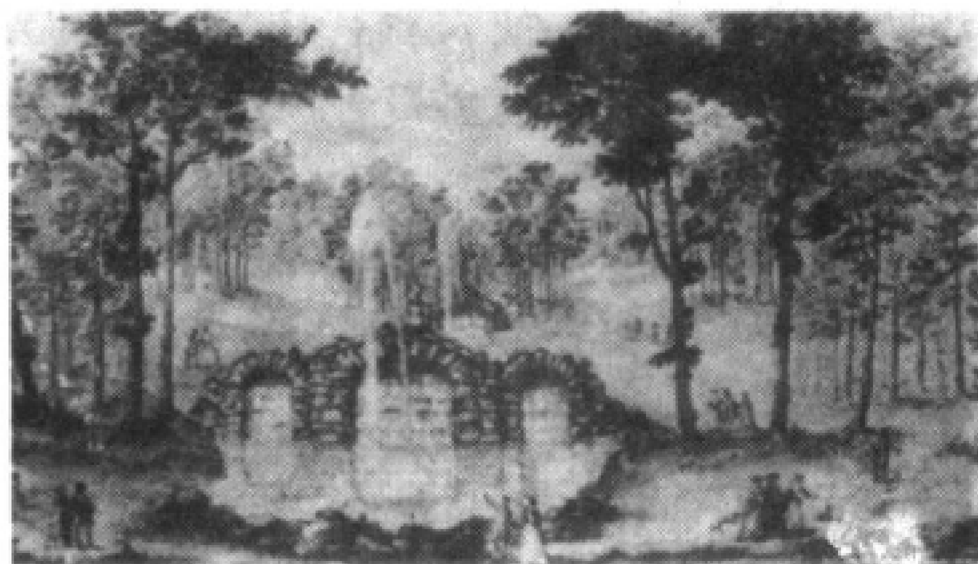
Criticism》（1762 年）中评论道：“肯特的造园就象画家在画布上构成的那样，配置着旖旎无比的自然物和人造物。”不论是从他的座右铭“自然讨厌直线”（Nature abhors a straight line）这句话来看，还是从庭园细部来看，人们都能体会到他是怎样突破传统样式的。他的庭园将直线形苑路、林荫道、喷泉，树篱等一概拒之门外，只留下具有不规则形池岸的水池及弯曲的河流。他过于忠实地描绘自然，甚至还在肯辛顿花园里种植了枯树，此事至今还传为逸闻。他的成名之作是为其支持者伯林顿勋爵筑造的奇思威克别墅园，接着他又对布里奇曼和万布尔的斯陀园设计做



肯特绘制的罗沙姆园（休则）

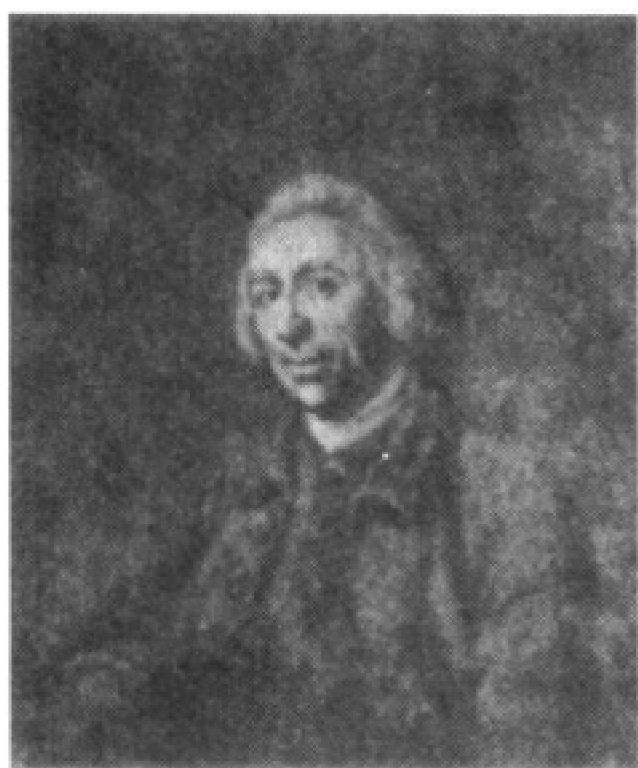
了增补，这使他的地位更为牢固。实际上他设计过很多庭园，除上述的之外，还有埃谢尔园、克拉尔蒙特园、威尔顿府邸、卡尔顿府邸，罗沙姆园及冈内斯伯里等等。

布朗继肯特之后成为风景派的一代宗师的是布朗，他是肯特的学生和合作者。他面对所要改造的土地总爱说：“这里有很大的可能性”（It had great capabilities）这句口头禅，所以雅号就叫“Capability Brown”。1715 年他生于诺森伯兰州，初为蔬菜园艺家，后来成为格拉福顿公爵的造园总管，因完成韦克菲尔德·洛奇的水池



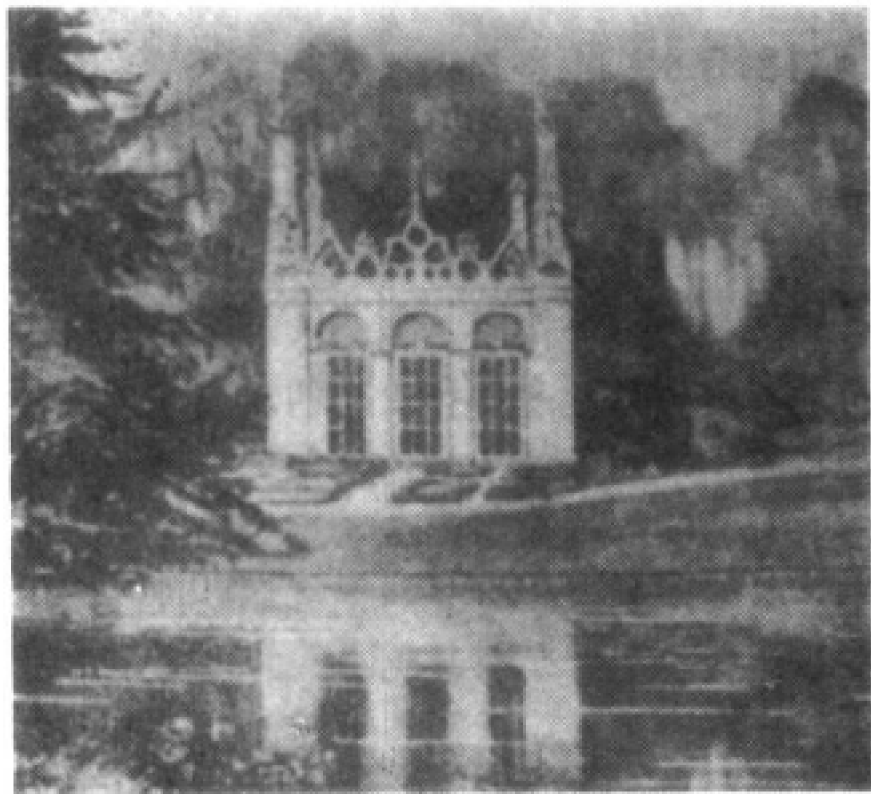
罗沙姆园内的维娜斯之谷（休则）

设计而一鸣惊人。在科伯姆勋爵的帮助下，他担任了汉普顿宫的宫廷造园家，后又受聘于布伦海姆。他在那里筑造的水池使他名声大振，凡打算设计改造土地的人都争相聘请他。他设计改造了克鲁姆、卢顿、特伦沙姆城堡、南哈姆、伯利等大部分国内庭园。布朗成了那个时代的宠儿，他在造园方面的影响是不可低估的。他的拿手好戏是对水的处理，其佳作是筑在阿什比城中的水池，此外，对伯利的改造也是他的设计手法的典型产物。首先，他拆毁了围墙，在建筑物附近的斜坡上一概不建露坛、菜园，而种了树木。在那座树木葱笼的山岗旁、昔日的规则园前方筑造了水池。当然，对他决心进行的改造加以非难的也大有人在。他们指责布朗无视历史与心理情绪，使过去的景观面目全



布朗的肖像（特里格斯）

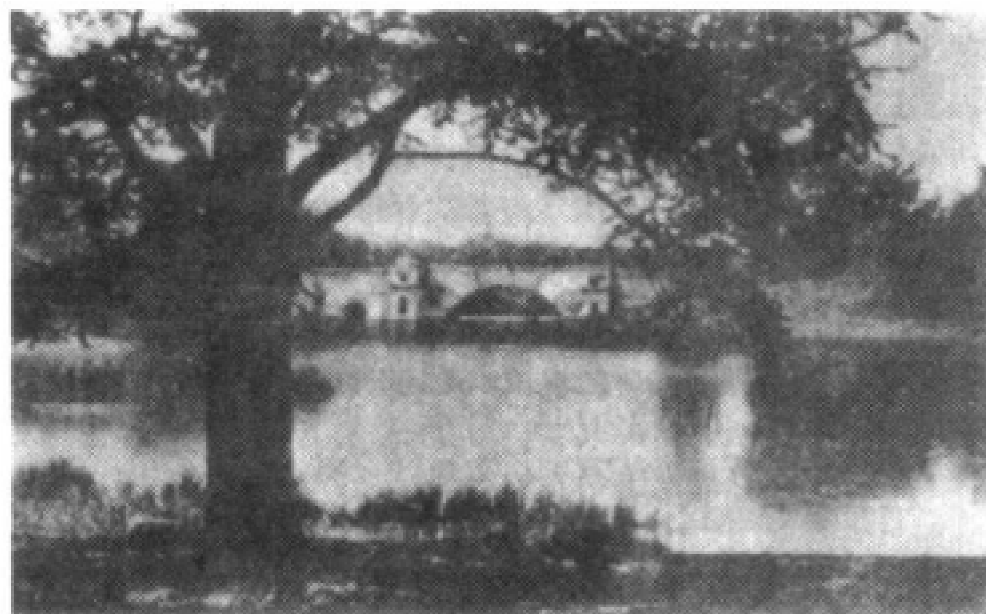
非，对林荫道破坏太甚，他们还诋毁他的造园单调呆板。那些谴责他的人说他甚至连设计图也不会画，缺乏对欲加改良的风景的历史价值的了解和自然美方面的艺术教养。他的抨击者中以普赖斯，吉尔平最有名。普赖斯竭力反对布朗对林荫树大动干戈，认为他是以改革家自诩的偏见而破坏所有者酷爱的林荫树的。吉尔平则指责布朗对前面提到的伯利所进行的改造："布朗将此地古代建筑物的四周整治成时髦的布局，这与规则划一的建筑及古典式附属物是极不谐调的，我这样说决不言过其实。林荫树和花坛这类传统的装饰方式与历史悠久的建筑物是相映生辉的。"他甚至还走极端地说："布朗的改造如果再进一步，就是拆毁遗址，以建设辉煌壮丽



伯利（塞西尔）

的府邸才善罢甘休吧！"尽管布朗遭此二人的猛烈攻击，但却有许多诗人对他赞不绝口，如渥尔波，梅森、怀特黑德等，沃顿甚至说："布朗由于将洛兰·罗扎、普桑画中所绘的景致变成了现实，所以当之无愧地堪称大画家。"不过，与这些人相比，我们在后面将要介绍的雷普顿既是布朗的崇拜者，又是他的支持者。

一方面是这些著名的造园家们在进行着改造的事业，另一方面，则有许多榜上无名的业余造园家在步其后尘，模仿着他们的作品。其中有两个颇具魅力的作品。一个是威尔顿（为佩姆布罗克侯爵所有），另一个是斯托海德。两者都在维多米亚，

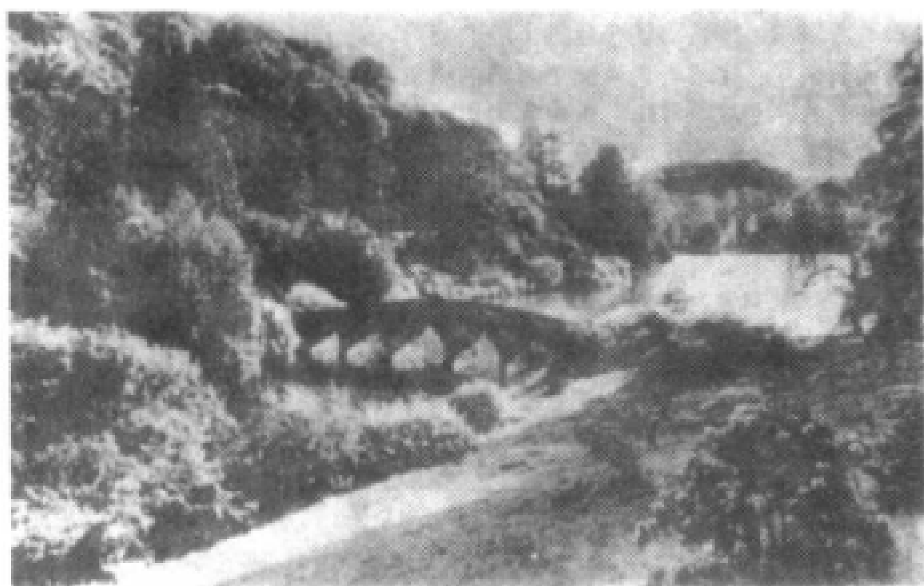


布伦海姆园的桥和池（海姆斯）

全年对外开放。威尔顿的大德考斯庭园在十八世纪经主任建筑师佩姆布罗克（Henry Pembroke）改造。架设着仿古式桥梁的弯曲的河流、一望无际的草地、参天的大树，在经历了两个世纪的风霜雨雪之后，仍然充满着牧歌般理想境界的气氛。钱伯斯设计的庄严雄伟的凯旋门构成远山上的一个重要焦点，如今已将这座凯旋门移至府邸入口处。

许多美术评论家称赞斯托海德还保留着最完美动人的丰姿，是如诗似画的风景式庭园的佳作，它的确是年代最悠久的风景式庭园之一。唯一的缺陷可能就是以分散独立的仿古式府邸作为该园的构成单元。拥有该庭园的 Henry Hoare 堵截河流，

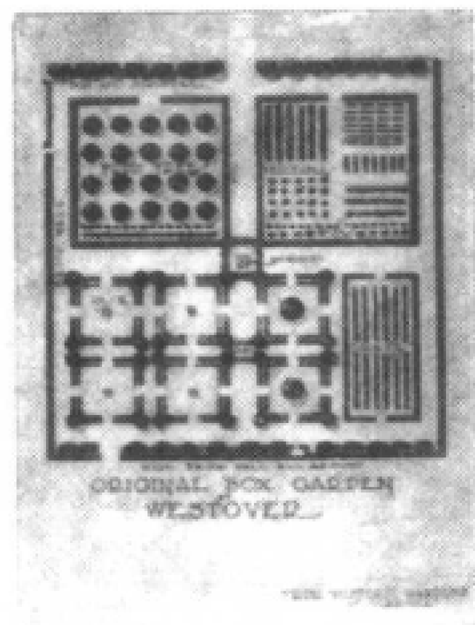
将几个小水池连在一起，构成一个蜿蜒曲折的大水池，并在池的一端建了一个小岛。在山腰地带，山毛榉、枞树等珍稀树木种植得很稀疏但却生长得十分茂盛；沿着池岸边的道路，耸立着万神殿、花神殿、太阳殿三座古老的小建筑。除此之外，还有田园风格的小屋及用石灰华、坚固的石料造成的洞室、还可看到水池中奔涌的喷泉，横立在树荫之中的大理石仙女雕像，全景十分优美动人。尤其是在十八世纪，采用了杂交石南花和其它的归化的开花灌木，使该园的魅力得到进一步的强化。在春天，森林地带满山遍野都盛开着蒲公英。



斯托海姆宫的水池（休则）

【美国庭园】

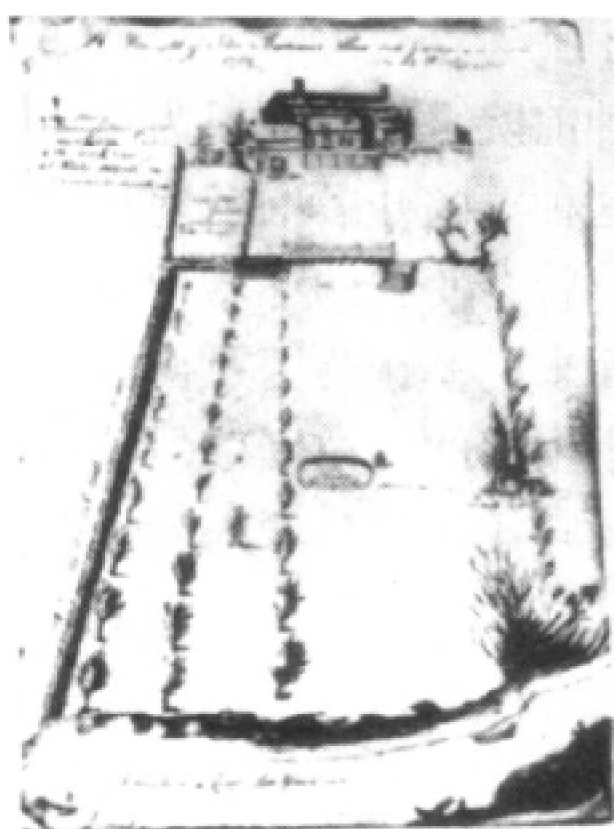
殖民时期　英国人于1607年在弗吉尼亚州、1620年在马萨诸塞州建立了他们在美国的最早的殖民地，之后其它殖民地也相继建立起来，其中最著名的是新阿姆斯特丹（今纽约）殖民地，马里兰州、费拉德尔菲亚（即费城）的裴恩部落、卡罗来纳州的殖民地等等。早期的移民们知道当地北美印第安土著已进行过简单的造园活动，移民们还发现了许多有用的野生果树和草本植物，并想方设法地使这些天造之物为自己的生存服务，他们就这样在习惯和迫不得已的情况下当上了园艺师，并很快掌握了栽培所有实用植物的技术。他们在住房的四周造起了小圈地，在其中筑造了实用性庭园，接着在更高的精神需求的支配下，这些移民们让昔日英国家庭所喜爱的花卉在这里放出了异彩。



韦斯特欧瓦的黄杨园（戈塞因）

将这样一些早期庭园加以适当的扩建之后，不仅便于使用，而且还有明显的实际收益。关于撒伦的恩迪科特官员的庭园、普利茅斯的温思罗普官员的庭园、查尔斯顿庭园等等都有不少记载。但在最初的一百年中，并没有出现规模壮观的大庭园，而只建造了一些小型的住宅庭院。在这一时期中，规模较大、装饰优雅的庭园也很少见，典型的形式就是一些连接着简陋住宅的狭窄庭园，其中种着卷心菜，蚕豆、谷物，以供食用，在窗户周围和前院中还栽培了迷迭香、薄荷、胡荽、蒺槐等。殖民时期虽然没有留下特别优美而有名的庭园作品，但值得一提的庭园有：建造于1650年的芒特埃里、1700年的塔卡霍、1725年的斯特拉特福大厅、1726年的伯德上校的府邸韦斯特欧瓦、1671年南卡罗来纳州阿什利的马哥诺里亚、1728年费城的约翰·巴特伦的著名植物园等等。

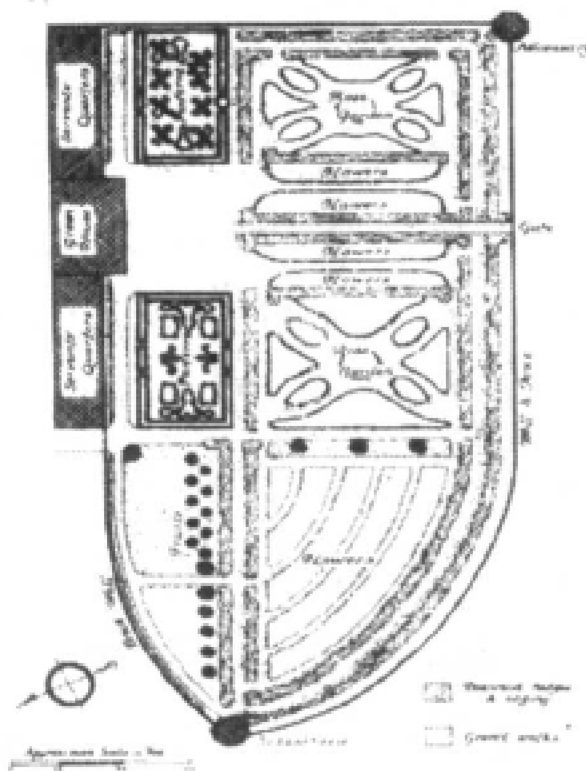
在这些殖民时期的庭园中，只有乔治·华盛顿的故居维尔农山庄热情表达了普遍存在的幻想。该山庄建于殖民时期革命战争结束之时，它现在还基本保持着当年的原貌。无论从哪方面来说，这座山庄都算不上是华丽的宅第，仅是极朴素的地方



费城附近的约翰·巴特伦园
(1758年)(爱德华·赫姆斯)

住宅而已。今天的许多市民住宅都比它面积大而且具有比较高的艺术性，然而在当时它却是首屈一指的宅第之一。这是一件设计巧妙的作品，直到现在还作为“开国之父”的故居而受到十分精心的保护。尽管维尔农山庄的建筑屡屡成为其它许多建筑效法的模式，但它对美国的造园却没有产生显著的影响。值得一提的是，“殖民时代的样式”驰名于后世，并对许多艺术领域产生了巨大的影响，殖民式建筑、殖民式家具、殖民式庭园等都归属于这种样式中，不过，如要再现革命前期这类朴素典雅的宅第的丰彩则要付出惊人的努力。

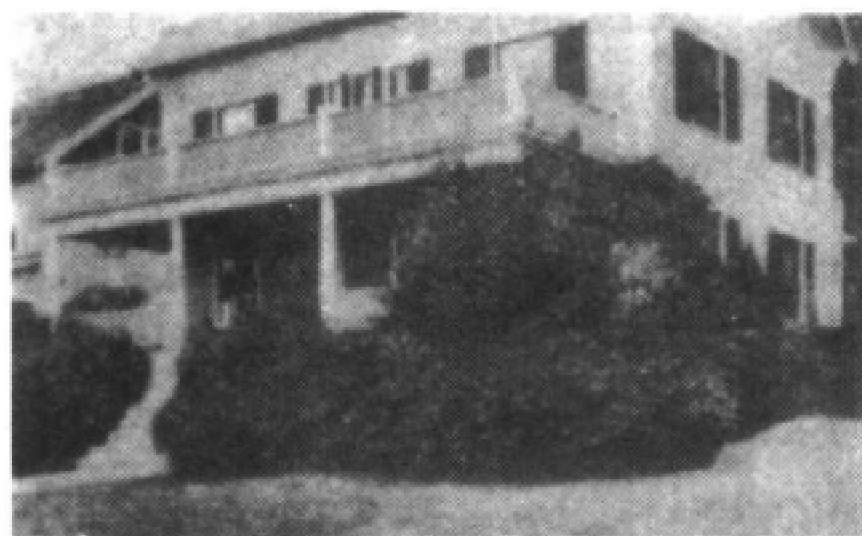
不言而喻，美国人所理想的是每一个



维吉尼亚维尔农山庄的花园平面图（赫姆斯）

家庭都拥有一座独立的住宅，它由分散在自己的场地内的房屋所构成，场地内还要适当地种植一些乔木、灌木、鲜花、草坪。这也正是当年移民们的初衷。如果广泛查阅美国的造园文献，我们就会发现住宅场地的构思设计问题始终是讨论的关键所在，并且，还可以认为这个问题几乎都是从小住宅庭园引发出来的，实际上，美国的所有住宅场地都可以划归在这种类型之中。

在最初及后来的许多岁月中，美国的大部分住宅都建有围墙。最早的围墙只是简陋的栅栏，不久后就普遍代之以整齐的木栅栏，这种围墙形式一直延续了很长一段时间。后因木材资源丰富，木匠成为一



典型木结构住宅周围的基础栽植（戈塞因）

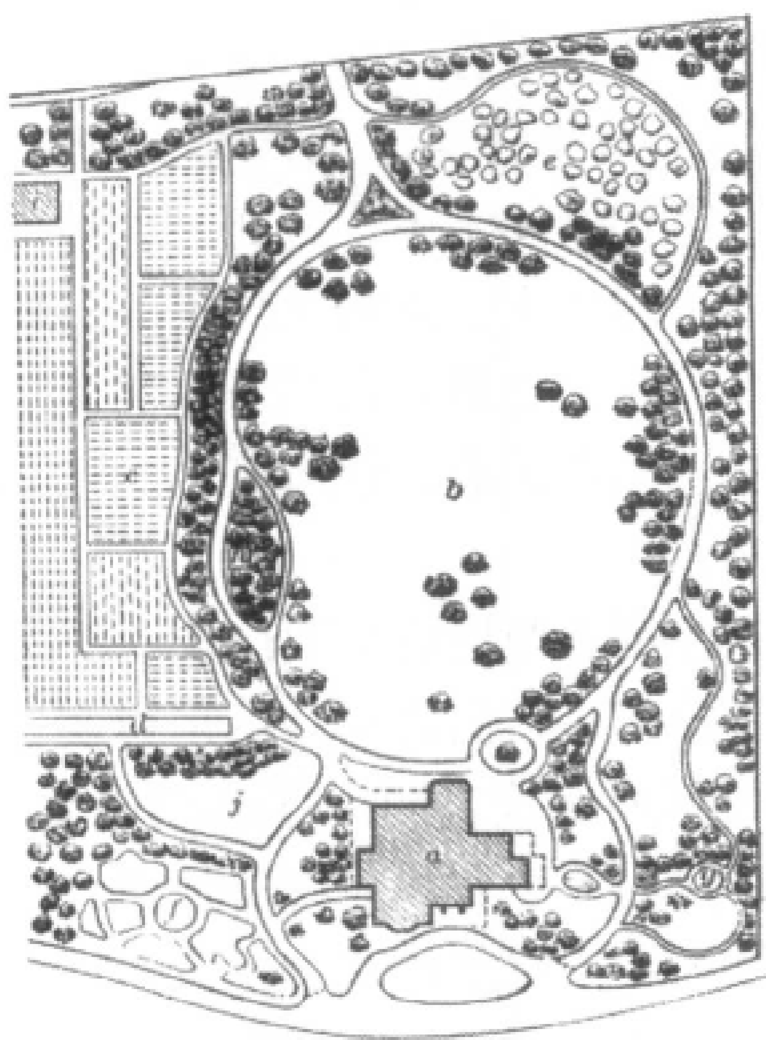
种普通的职业，技艺也更为娴熟，所以栅栏的柱子造得十分精巧，而且还带有木雕的柱头。为使材料的处理方式为人们喜爱，匠人们倾注了不少心血。大部分栅栏的色彩都很朴素，通常是传统的白色再加上一些淡雅的色彩。人们还对木栅栏上的门的处理煞费苦心，使之成为一种真正的艺术品。

这些围着栅栏的早期殖民式庭园的构成十分简单，它们大部分由果树园、蔬菜园及药草园组成，园内各处点缀着花草。在靠近房屋的地方和前院中种满了鲜花和装饰性灌木。就象玫瑰、蒺槐、柠檬、百合、菖蒲等等那样，紫丁香也是这类早期庭园中的宠物。住宅的前院都很狭窄，即



道宁的肖像

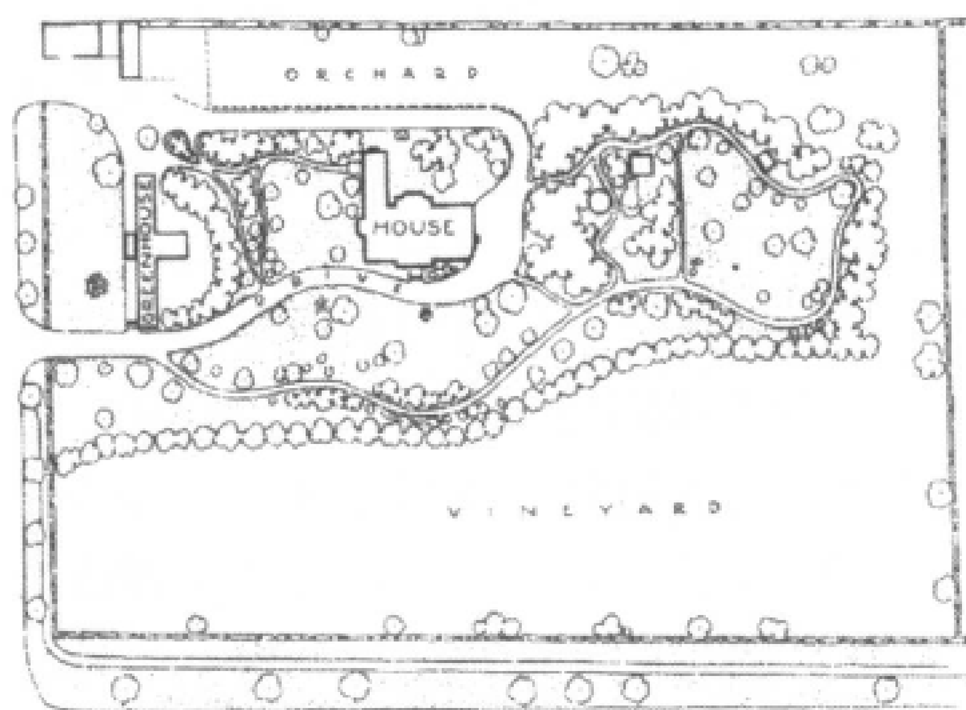
便是设在大宅第后面的庭园，其宽度也极少有六英尺到十英尺以上者。概言之，相对于低矮的收分式建筑，近代美国风格的建筑样式在南北战争以前并没有得到普及。原来的那种小院是为保护自由自在、活蹦乱跳的家畜而造的，但临近拓荒时代末期，就不再需要这种小院，接着连木栅栏也被拆除了。之所以发生这种变化，是因为那时出现了一种住宅的临街部分设为店铺的新样式，它的前院四通八达。这种样式在后来风行一时，与此相应，住宅则从街道一直往后退，而前院也变得既开敞



道宁的作品之一

又宽大了。

这种前院至今仍被视为住宅的主要部分，对这种宽阔开敞的前院稍加一点华丽的装饰，就会使它的性质十分突出，但从另一方面来说，在英国及德国流行的那种在庭园中生活的习惯则荡然无存，对前庭或庭园其它任何部分的内涵性要求也随之减少或完全消失了。美国的造园家和业余造园家们对住宅庭园长期缺乏内涵性的状况深感担忧。对于这种远离街道、勒脚部分暴露无遗的住宅，人们采取了相应的弥补措施，他们将灌木丛、藤蔓等种植在这



道宁的作品之二

类住宅的勒脚部分和停车廊的四周。这种“基础栽植”的方式至今仍很盛行，它既成了房屋与草坪之间的一个过渡地带，又遮掩了暴露在外的勒脚，同时还明显地改善了缺少装饰的弊端。

从独立战争到南北战争（1776～1861年）期间，加拿大与美国除了向各自领土的西部发展之外，在其它方面几乎没有发生什么变化。这一时期的建筑和造园虽然仍以殖民式为样板，但却并非一成不变地模仿。在这个时代的后期，南北战争结束后，出现了一个对建筑样式发展更为有利的时机。从1861年开始到1865年结束的南北战争，使所有美国人处于一种疲惫不堪的状态，最后整个国家也动荡不定，几乎濒临绝境。战争结束后，一个新时代开

始了，然而不幸的是它仍是一个艺术的低潮时代，建筑、雕刻、文学及造园都遭到了灵感（inspiration）的否定，趣味低级到无以复加的水平。不过就在这芸芸众生中间，美国的造园巨匠道宁却如一颗光芒四射的彗星一闪即逝。

道宁生于纽约州赫德森河畔一个叫纽巴拉的小城，是个树苗商的儿子。由于家境贫寒，他几乎没有受过什么正规教育。道宁在二十三岁（1838 年）时就独立经营树苗生意，1841 年，二十六岁的道宁因写出造园界的不朽名著《造园论》（Land scape Gardening）而一跃成为造园界的权威。从 1846 年起，他作为“Horticulturist”的主要成员，致力于城市卫生、田园美化方面的事业。

1950 年道宁东渡英国，那时恰值英国自然式造园的全盛时期，他从继承布朗思想的雷普顿的作品中得到了各种各样的启迪，并研究了当时英国的先进植树技法。回国后，作为自然风景的欣赏家和美的崇拜者，道宁对美国的乡土风光做出了高度的评价，他提倡从每一个家庭的庭院开始，人人都有美化周围环境的义务，他还鼓励人们在庭院中利用树木、果树进行栽种。据说，由于他过分强调了后者，所以反过来又忽视了庭园的大小和质量。还因他千方百计地将各种树木一棵棵地点缀在庭园各处，使每一棵树都表现出自身的美，故他设计的庭园总是呈现出宛如树木园似的景观。他的得意门生斯科特也重犯了这样的错误。1851 年他曾参加华盛顿国会大厦、白宫、史密索尼安协会的环境装饰设计。

道宁亲自设计的实例只有设计图，而且现在几乎也残存无几了，但是，他的著作却在美国首开造园学的先河，与其它杰出的造园论著相比也是出类拔萃的。1852 年 7 月 28 日，道宁在赫德森河乘船前往纽巴拉的新港，准备参加在友人家中举办的聚会，不料途中轮船失火，道宁不幸溺死，年仅三十六岁。

虽然道宁在南北战争以前就开始向国民灌输其杰出的造园思想，但直到南北战争中期以后，这种思想才结出了丰硕的成果，至南北战争后期又在奥姆斯特德的倡导下发扬光大，并得以继承。1822 年奥姆斯特德出生在康涅狄格州的哈特福德，1903 年在马萨诸塞州的布鲁克林逝世。奥姆斯特德在南北战争期间就已闻名于世，1857 年被任命为当时建造中的纽约市新中央公园的负责人后，他才真正地开始了造园家的生涯。战争结束后，中央公园的建造计划在他的指导下重新继续进行，与此同时，他还着手设计了纽约州的布鲁克林、康涅狄格州的新不列颠、加利福尼亚州的圣弗兰西斯科、伊利诺斯州的芝加哥以及其它城市的重要公园。奥姆斯特德是一位接受过英国教育才华横溢的建筑师，与卡尔弗特·沃克斯（1824 ~ 1895 年）交往甚笃，后者过去曾是道宁事业上的合作者。

城市公园时期　奥姆斯特德继承了道宁的事业，他非常推崇英国式或称风景式造园。奥姆斯特德在美国创办了第一个大型的造园家职业组织。他长期与查尔斯·埃利奥特（1859 ~ 1897 年）共事，又与继子约翰·奥姆斯特德及儿子小奥姆斯特德合作。从 1870 年到 1890 年间，许多曾在奥姆斯特德的事务所工作过的年青人后来都自立门户，使奥姆斯特德的影响更加广泛。奥姆斯特德对“造园家”这一称呼早就存有疑问，并以“Landscape architect”来取代了它。更重要的是，他率先在美国采用“Landscape architect”和“Landscape architecture”来分别代替了过



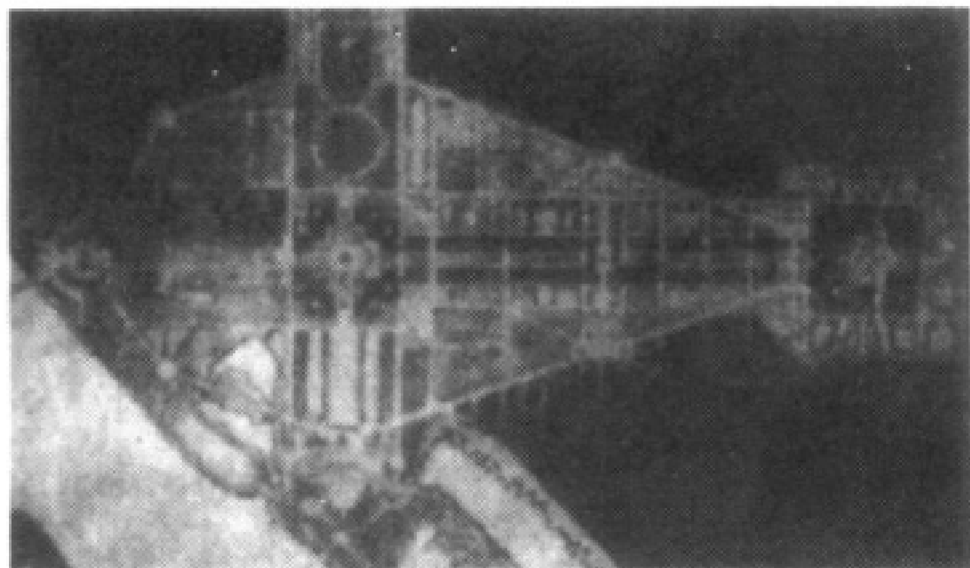
查尔斯·埃利奥特

去一直沿用的英国术语“Landscape gardener”和“Landscape gardening”。尽管他极少著书立说，但其影响却通过他的学生和作品而广为传播。这些作品遍布美国和加拿大各地及更大的范围，代表了这个时代造园发展的主流，所以，即使将这个时代称为城市公园时代也是不无道理的。

1840年，城市日益兴旺繁荣的结果突然促进了公园的新发展，而美国最先完成了这一重要的进程。美国在内战之后，城市居民开始在地方上建造住宅，用作一年中度假和周末休养的居所。美国的建筑与造园也随着欧洲逐渐发达起来，并继承了先进的英国样式。早在1682年，威廉·潘恩就按照规则有序的规划来建设费城，其中筑造了方形装饰区。此外，在十八世纪末，法国建筑师朗方也应华盛顿将军的要求，全面规划了以将军名字命名的华盛顿市。但这个规划在当时只是纸上谈兵，一百年以后，随着公园建设的新运动的兴起，这个规划才得到大规模的实现。由于移民蜂拥而入，人口剧增，美国政府不得不整顿纽约市，制定了在城市中心筑造约850英亩大型公园的规划项目。这是个值得称道的项目。生于美国的最伟大的造园家弗雷德里奇·劳·奥姆斯特德，在1854年就按当时盛行的绘画式筑造了中央公园，这座公园围着围墙，十分优美，以求与大城市的恶劣环境形成强烈对比。美国的公园使市民们从原来令人疲惫不堪的大城市生活中解脱出来，满足了他们寻求慰藉与欢乐的愿望，它对促进人们投身于不断高涨的重返大自然怀抱的潮流有着极其深远的意义。纽约中央公园的筑造（这是道宁生前曾经倡导过的）传播了城市公园的观念，并使造园家一举成名。在移民迅速增多及近代产业制度的刺激之下，美国各个城市不断扩大，上述公园观念正好与这一时代潮流相适应。除前已提到的公园之外，奥姆斯特德与他的合作者们还设计过许多公园。其中被认为最优秀的作品有：蒙特利尔的芒特罗亚尔公园和波士顿的富兰克林公园（1886年）。此外还有布鲁克林的普罗斯勃克特公园（1876年）、芝加哥的哥伦比亚博览会（1893年）、新泽西的公园系统（1895年）等等。



奥姆斯特德

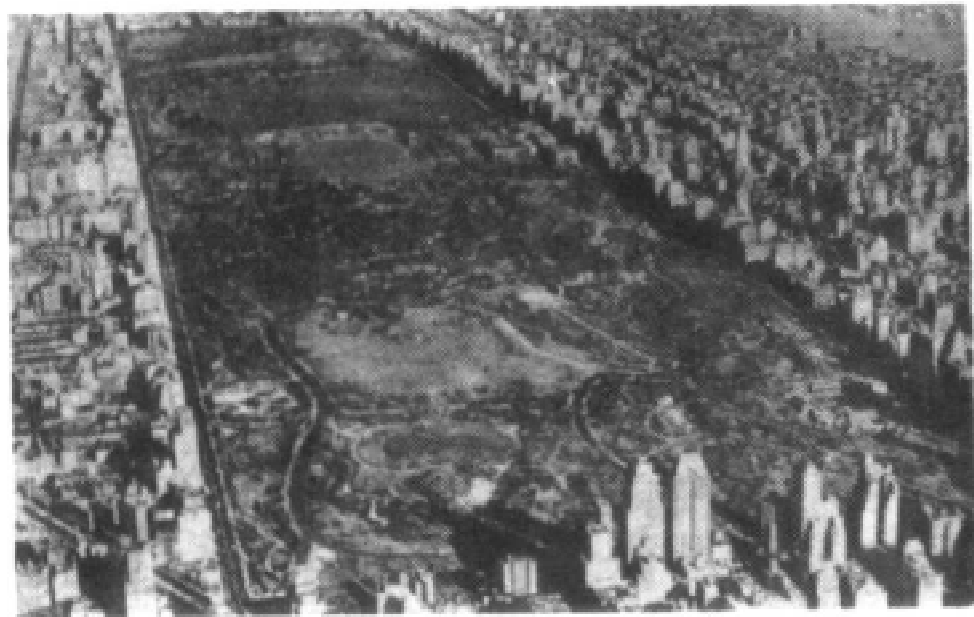


朗方的华盛顿市城市规划方案（戈塞因）

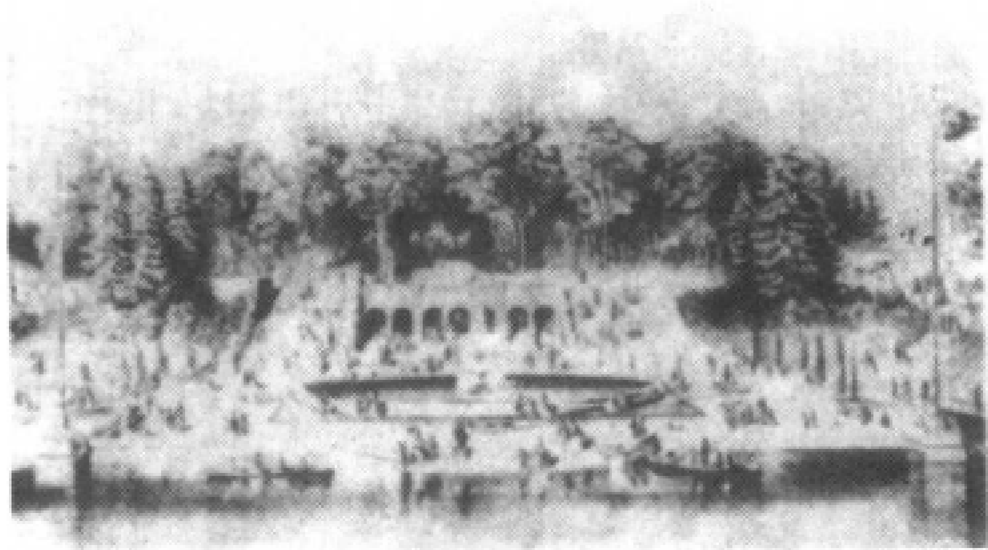
概括而言，奥姆斯特德派的观点有如下几条：（1）保护自然风景，并根据需要

进行适当的增补和夸张；（2）除非建筑周围的环境十分有限，否则要力戒一切规则呆板的设计；（3）开阔的草坪区要设在公园的中央地带；（4）采用当地的乔灌木来造成特别浓郁的边界栽植；（5）穿越较大区域的园路及其它道路要设计成曲线形的回游路；（6）所设计的主要园路要基本上能穿过整个庭园。这些观点我们至今仍能在他们设计的各种公园中找到实证。

美国城市公园的发展取得了惊人的成就。美国城市人口的剧增给人们造成了威胁，为了摆脱这种窘境，就有必要建造更为开敞的公园。首先，近代商业城市芝加哥市耗资四千二百万美元，在较短的时间内就筑造了大约二十四个运动公园，从市内任何一座建筑出发只需要几分钟时间就能到达这些公园。这些公园中，规模小者建有园路环绕着的足球场、操场（gymnasium），以及中央筑有浅水池的儿童乐园、带浴场的游泳场；比较大型的公园则有划船设备、有中央大厅和私人聚会室的俱乐部。除芝加哥市之外，其它各个城市也通过各种方式来建造这类公园。波士顿市筑造的大型带状公园式公路从城郊一直延伸到城内；在华盛顿、圣路易斯及费城各城市内也都建造了宽阔的大街。在美国的大城市行政团体中设有公园协会，它的主要义务就是提供公园和庭园用地和培养城市问题专家。



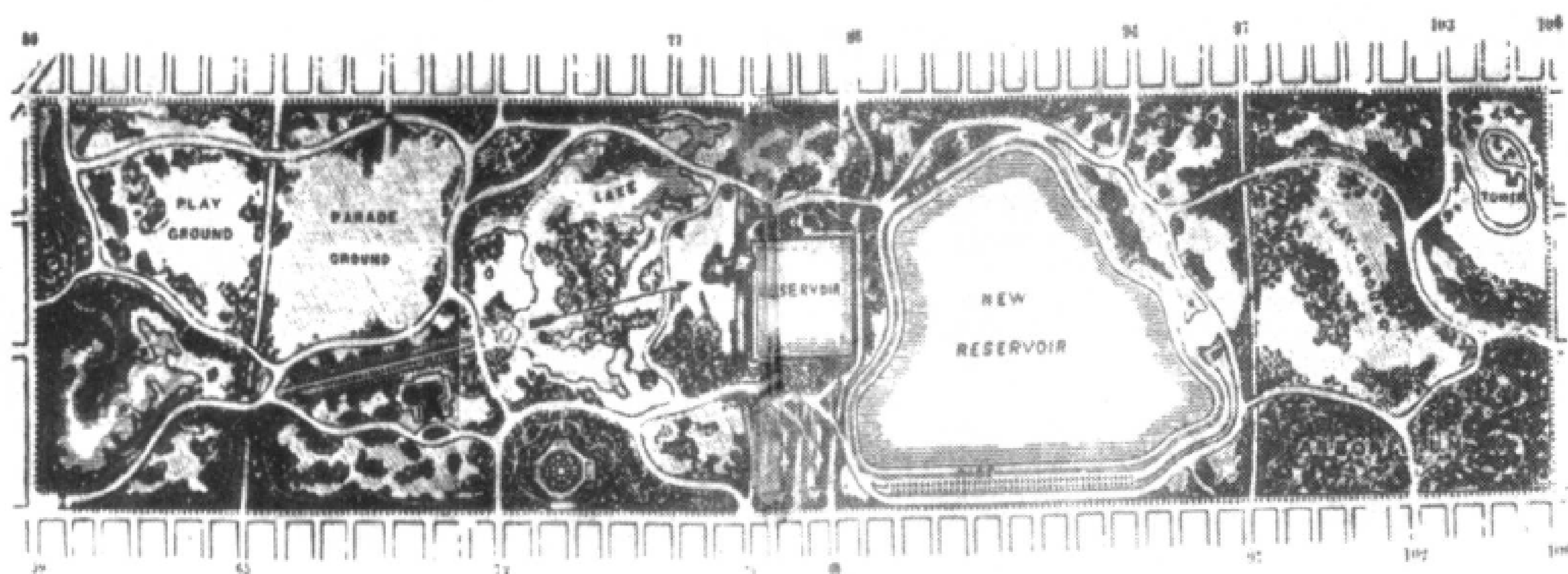
中央公园鸟瞰图



中央公园（1865年）内的平台和喷泉
（迈德与韦恩梅亚）

在公园中运动用地逐渐成为必不可少的场地。美国人的主要兴趣就是野外运动和竞技活动，从英国引进的民主观念又进一步助长了这种兴趣。人们需要宽阔而平坦的场地来举行祭祀活动和聚会，同时还进行各类运动和比赛。而过去的公园只是迈耶所指的那种“特别理想的散步场地”。但是，毕竟只有部分好静的散步者才喜欢去寻找那种步移景易的画一般的风景，而大部分人却都希望为聚会、比赛集中在一起。最理想的规则形状的运动场，应该使运动员和观众都能清楚观看；为举行祭祀活动而设计的场地，则必须使人不会在树林中迷失方向，走在弯曲迂回的道路上不弄错距离。在这样的准则下，公园中的水路一反过去弯弯曲曲、只为划船而设的设计手法，其形状完全服从游泳场、溜冰场的新设计方案，这些变化使公园逐渐倾向于规则式设计。但是，到那时为止，公园设计仍然受到传统形式的禁锢，除非借助于另一方面的运动，否则就难以找到真正的出路。

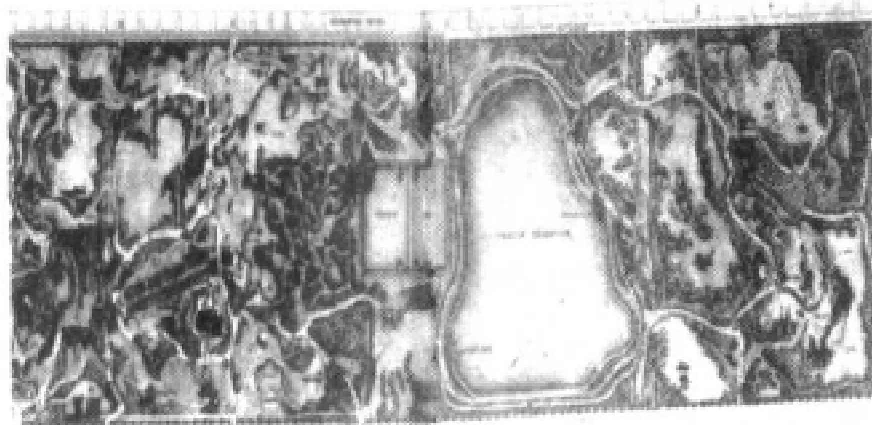
随着城市公园运动而兴起的是筑造陵园的运动，这显然是造园带给美国人的一件赠品。这是因为其它国家虽然也大兴土木筑造了陵园，但在这方面率先获得成功的却是美国和加拿大。美国最早建造的陵园是1831年波斯顿附近芒特奥本陵园，它引起世人的广泛注意，比它晚建二十年



1858 年的中央公园平面图（迈德、韦恩梅亚）

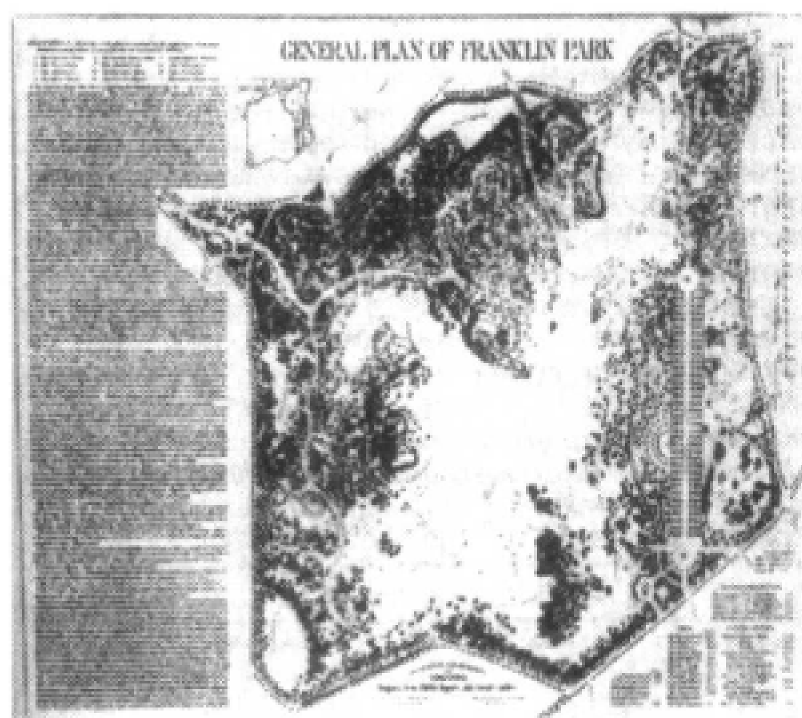
左右的辛辛那提的斯普林·格罗夫陵墓，也受到人们的喜爱，不过影响最大的当推后来筑造的芝加哥格莱斯兰陵墓。格莱斯兰的设计者西蒙兹因设计陵园而一举成名，翌年由他设计的陵墓就多达数百个。促成美国陵园形式流行的原因是形形色色的，即土地比较低廉；民众对自然主义的庭园设计颇感兴趣；城市公园运动的方兴未艾等等。除此之外，还有一个事实就是人们要借陵园来表达对死去者的哀思，这是人之常情。现在，陵园毫无例外地一概采取规则的形状，它们的筑造者都是股份有限公司、宗教团体、市议会及联邦政府。

为了比较全面地讨论美国的公园设计理论，让我们再附带考察一下后来的公园形式。在奥姆斯特德逝世后不久，有两种



1870 年设计的中央公园平面图
（迈德、韦恩梅亚）

新情况的出现导致了公园形式的变化。一是美国的城市膨胀和产业制度的建立要求新型的“近邻式”体育场。二是新的旅客交通工具的投入使用，如电车及运输能力



富兰克林公园（迈德）

更强的汽车等等。因此，城市内的体育场必须占地不多且要具备很高的综合性。这个要求显然是与公园思想互不相容的，后者要求公园的风景开阔而优美。所以，体育场是美国造园的一种新的发展形式。在美国建造装修了许多体育场，其中评价最高的是由奥姆斯特德的继承人设计的。

密布在城市住宅区内的这些小体育场，经由交通机构的改良，有的已造成了规模巨大的公园。其最初的成果就是在查尔斯·埃利奥特的指导下建立起来的波士顿大城市公园系统（metropolitan）。其它许多城市则采取了纽约市相同的方式，如明尼阿波利斯借助沃什的力量获得了优雅的城郊公园地带；芝加哥的库库州立防护

林则是在詹森的指导下创办的。这个公园运动改变了以后对州立及国立公园、森林及其它乡村体育场的要求，即这是一个需要人们的指导和广泛重视的重要运动。

天然公园时期 在美国，人们对自然式造园的真正兴趣表现在两个不同的方面，即一方面倾向于筑造自然的不规则式的私人住宅区及城市公园，另一方面因教育、保健、休养的需要而保存广大的乡土风景的运动方兴未艾。自然风景因其功用包罗万象而得以保存，保存区域的发展对美国的造园产生着举足轻重的影响。这类自然风景保存区的大部分被私人购买，用作内设狩猎、渔猎场所的私人俱乐部，或建成地方俱乐部，向人们提供一般的休养场所，包容面最大且最重要的区域则属公共所有和使用。保存区的类型主要为：(1) 国家公园；(2) 国有森林；(3) 国家纪念物；(4) 州立公园；(5) 州有森林；(6) 史迹名胜地。

美国国家公园的出现完全始于偶然。1832 年堪萨斯州的灵泉、温泉区作为公园受到保护；1872 年在陆战部的监督下，保存了怀俄明州西北部令人称奇的间歇泉池，并将该区域确定为国家公园；1890 年国会接管了加利福尼亚州的财产，创办了约塞米特国家公园；同年为保护该州的红杉巨树而建立了红杉国家公园和杰内拉尔·格兰特。与此同时还建成了华盛顿州的雷尼尔山国家公园。

在 1916 年 8 月的议会上通过了建立国家公园局的法律草案，为了管理各公园，还成立了国家公园行政机构作为内政部的一个分科，到 1947 年，政府当局指定下表所列的二十八个公园为国家公园。



美国国家公园分布图（布查）

年 代	公园名	州 名	面积平方英里	备 注
1872 年	黄石	怀俄明州西北	3472	拥有占全世界半数以上的间歇泉，此外，还有温泉、泥火山、化石林、以色彩艳丽著称的黄石、大峡谷、大湖、数条大河与瀑布、一望无垠的荒原，还是世界上首屈一指的野生动物园，设有专门的大马哈鱼钓鱼场
1890 年	红杉树	加利福尼亚中偏东部	604	园内巨树参天，有数百株直径十英尺以上的红杉树，有的直径达 25 英尺到 36 英尺，这里还有高耸的山峰、陡峭的绝壁，以及惠特尼山和克隆·利巴峡谷
1890 年	约塞米特	加利福尼亚中偏东部	1189	有世界上第一流的美丽溪谷、悬崖峭壁、色彩浪漫的远景、大瀑布众多，群山巍峨，还有三个巨大的林区，及水车瀑布，是绝妙的鳟鱼钓场

年　代	公园名	州　　名	面积平方英里	备　　注
1899年	雷尼尔山	华盛顿州中偏西部	377	巨峰独秀、冰川遍布，二十八条冰川中大者方圆48平方英里，深50英尺到5000英尺，还有惊人的亚高山野生花圃，是值得探胜觅奇之地
1902年	火山口湖	俄勒冈州西南部	250	有趣的熔岩在死火山的喷火口处形成一个纵深一千英尺的湖，湖中荡漾着碧蓝色的湖水，是良好的钓鱼场
1903年	风穴	达科他州南部	44	有结构奇特、绵亘数英里的回廊和为数众多的洞窟房间
1906年	普拉特	俄克拉荷马州西部	1.3	有许多富含硫磺及其它物质的温泉，具备医疗的功效
1906年	梅萨维德	科罗拉多州西南部	80	有美国国内最著名的、为数不多但保存完好的史前穴居遗址
1910年	冰川	蒙大拿州西北部	1583	是举世无双的险峻的高山性山岳地带，250个冰川涵养湖景致优美、富有诗情画意，此外还有60条小冰河，数千英尺的峭壁，大部分风景个性鲜明，还是极佳的鳟鱼钓鱼场
1915年	落基山	科罗拉多北部中央	405	是落基山脉的中心部分，高度达11000英尺到14255英尺及雪线以上的山峰记录了冰川时代的奇观
1916年	夏威夷	夏威夷	270	分为夏威夷岛的基拉韦厄、冒纳罗亚及毛伊岛的哈莱亚卡拉三个独立的区域
1916年	拉森火山	加利福尼亚北部	163	美国本土上唯一的一座活火山，有10460英尺高的拉森山峰，6907英尺高的火山岩灰的山丘、温泉及泥泉
1917年	麦金莱山	阿拉斯加的中偏南部	3030	北美最高的山峰，拔地而起，举世无双
1919年	大峡谷	亚利桑那州北部中央	1009	最大的侵蚀峡谷实例，世界上最雄奇的景观
1919年	阿凯迪亚	缅因海岸	42	是芒特迪扎德岛上的花岗岩山脉

年　代	公园名	州　　名	面积平方英里	备　　注
1919年	锡安山	犹他州西南部	148	绝壁陡立的大峡谷（锡安峡谷）高为800英尺到2000英尺，风光迷人
1921年	温泉	堪萨斯州中部	1.5	疗养胜地，有46个温泉，众多的旅馆房舍及19家公营浴场
1928年	布赖斯峡谷	犹他州南部	56	断崖上有被风霜雨露剥蚀而成的、色彩斑斓的石柱
1929年	大德顿	怀俄明州西北	150	国内最高峰大德顿海拔为13766英尺，有37座山峰，五个大湖泊，还有数个高山湖泊
1930年	卡尔斯巴德洞穴	新墨西哥州东南隅	67	主要洞窟延伸23英里，末端的3英里已对游客开放
1935年	谢南多亚	弗吉尼亚的布留里吉山脉	302	平缓的布留里吉山脉上盖满了阔叶树林的浓荫
1938年	奥林匹克	华盛顿州的奥林匹克半岛	1321	园内最大的树木是西部红雪松，地面以上4英尺处的直径达20英尺
1940年	金斯峡谷	加利福尼亚州的塞科华亚以南	710	从塞拉山顶向西绵延，包含了美国风景中令人叹为观止的特西帕诺特在内的众多峡谷风光
1940年	洛瓦亚尔岛	密执安州的苏必利尔湖之北	210	岛长45英里宽9英里，其上有许多湖泊，通向内陆狭窄的内海
1940年	大烟山	卡罗来纳州西北与田纳西州乐部接壤之处	720	是美国东部山林中最优美的风景区，毫无人工雕凿痕迹，落叶树林生长繁茂
1941年	猛犸洞穴	肯塔基州西南部	78	猛犸洞穴的石膏结构十分美丽，生长着很茂盛的带刺类及羊毛类花卉
1944年	大转弯	得克萨斯州西部	1106	溪谷的岩石是沉积了数万年的石灰岩，当时这里是大洋的底部
1947年	埃弗格莱兹	佛罗里达半岛的南端	1892	是美国唯一的与热带圈相接的国家公园

到 1966 年，国家公园由上述的二十八个增加到三十二个。

与国家公园有关的意义深远的公共设施是美国的国家纪念地。它们占地面积较小，尽管阿拉斯加州有两个国家纪念地的面积多达一千平方英里，但另有一些的面积只有数英亩。这些国家纪念地是按总统的命令而设置的，因而不同于按国会法令指定的国家公园。它们由各联邦的官员们管理，作为普遍的历史纪念地、史前遗址、或有科学价值的东西而被保存下来。下面从 1927 年公布的五十六所纪念地目录中选出有代表性的几例来加以说明。

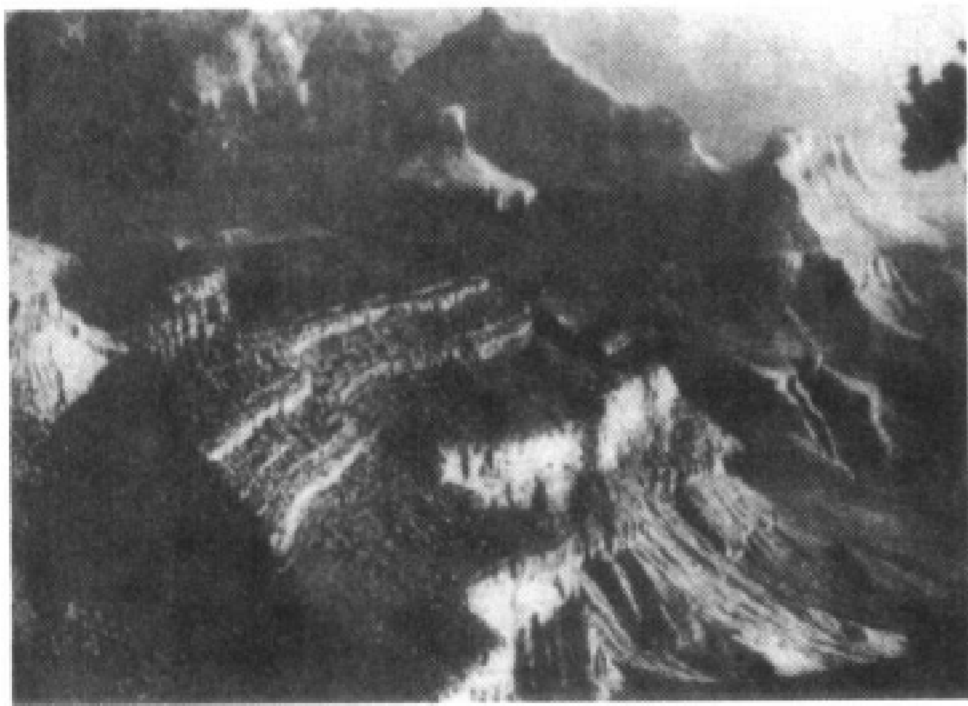


约塞米特溪谷（布查）

国家纪念地的名称	州名	面积（英亩）	备注 只通过实例来说明这些国家纪念地的本质特征
蒙特朱玛城堡	亚利桑那	160	峭壁上的壁龛中，有大型史前穴居民族的遗址
化石林国家公园	亚利桑那	25625	常绿乔木科的化石林群，其中之一形成一座天然小桥，具有很深的科学意义
查科峡谷	新墨西哥	20629	条件良好，在几个遗址上发掘出了价值极高的许多大型公共住宅
穆尔伍兹	加利福尼亚	426	加利福尼亚最著名的红杉林之一，由威廉·肯特赠
奇马卡科里	亚利桑那	10	是十七世纪佛朗西斯科教团的传教地遗址，由国家公园局修复
格兰·奇维拉	新墨西哥	560	美国西南部最早且最重要的西班牙人传教地
狄诺索尔	犹他	80	遗留有极有科学价值的史前动物生活化石的堆积物
卡萨·格兰德	亚利桑那	472	美国国内最有价值的史前坟墓遗址之一，1694 年发现时它正处于荒废状态
卡特迈	阿拉斯加	1087990	是具有极高的科学价值的大规模火山现象的实例，其中包括奇妙的 Valley of Ten Thousand Smokes

国家纪念地的名称	州名	面积（英亩）	备注 只通过实例来说明这些国家纪念地的本质特征
奥林匹斯山	华盛顿	299370	有许多具有广泛科学意义的事，有冰河、奥林匹克·埃尔克的夏季牧场和饲养场
汗狄利亚	新墨西哥	22075	有人造洞穴、石雕，还有史前生活遗址及众多穴居民族遗址
布赖斯峡谷	犹他	7440	有无数侵蚀性高峰并列的峡谷，表现出土壤材料最鲜明的色彩

以上的国家纪念物中有的既有深刻的科学意义同时又很优美。如布赖斯峡谷是侵蚀岩石峡谷的最突出实例，它因其岩石色彩艳丽夺目而驰名于世，据说有些小规模的国家纪念地甚至胜过了大峡谷国家公园的风光。亚利桑那州的化石林也有极高的科学价值。



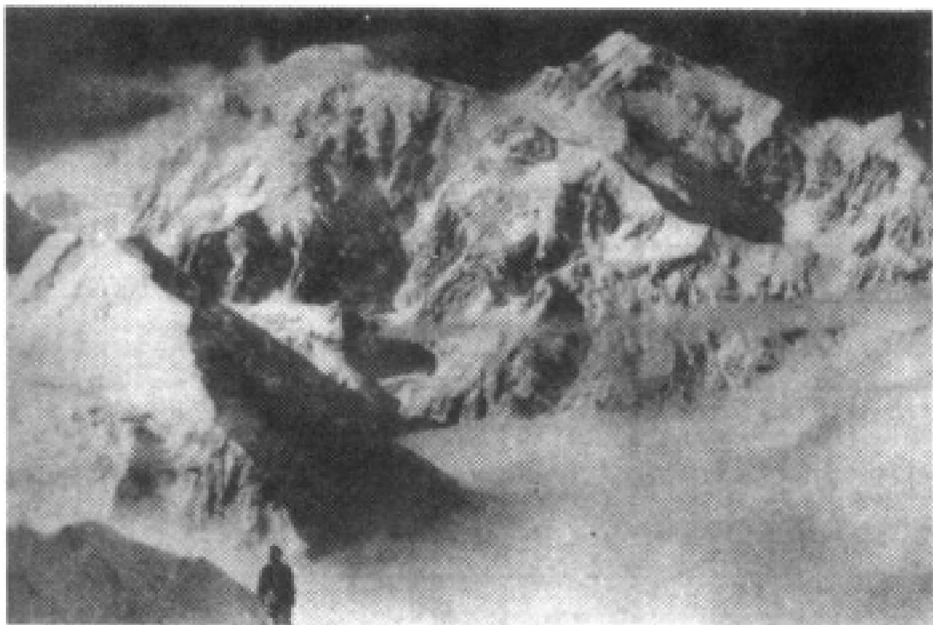
大峡谷国家公园（布查）

从1850年到1890年间，自然式造园的大规模运动由于道宁的指导而颇具影响力，并且导致了人们对规则式造园的偏见。对自然式造园的热爱不仅在当时的公园设计中体现得淋漓尽致，而且在大住宅区的设计中也显而易见。有时毫无理由地将园路和公路造得曲曲弯弯，将乔灌木不对称地种成分散的团状，人们煞费苦心地要造成或平坦、或时缓时急的地势。道宁虽然第一个引进奇妙的外国乔灌木作为自然的栽植，但直到他晚年仍以美国这片土地只适合自然式造园为由将规则式造园拒之门外。

大约在这个时期结束之时和奥姆斯特德时代末期（1890～1910年），建设了不少新的地方住宅，其形式都受有外国的影响，当然它们都是为富人们建造的。这些人曾到过欧洲，自然也喜欢且接受了法国和意大利的庭园构成，他们还公开模仿小型的法国及意大利的造园作品，不过一般来说，他们模仿的庭园以拉丁式公园及规则式庭园为主。这些模仿作品大多是尝试性的，有一些并没有完全被采纳在美国的环境中，而另一些则与低级趣味相投。但最终的结果是令人振奋的，那就是陈旧的偏见被打破，普遍奠定了非常有利于近代造园的发展的基础。

摒弃了偏见和先入为主的观念、热衷于美国庭园的大众，在家庭造园方面取得了实质性的进步，他们均将私密性视为理想住宅的特征，追求住宅的简朴性以及舒适亲切等等感受。人们越来越喜欢在庭园中居住，并进一步发展了新型的住宅设计构想。这种构想虽与英国、德国的小规模住宅区的实际设计型式十分相似，即以同种方式满足愿望相同的人们的同样的要求，但它又确实属于美国家庭自身的设计样式。就这些近代住宅庭园而言，它们的前庭狭窄且构造十分简单，公共区域与住

宅的服务性房间及个人生活区之间泾渭分明，原因就在于普遍重视了私人庭园的私密性要求。此外，这类庭园的面积往往比较小，这不单是出于经济方面的考虑，而且还旨在造成一种亲近感。欲与这种庭园的规模相适应，最简单的办法自然就是将它们设计成规则式，矩形平面，与住宅紧密相接。在这种庭园中，一条简洁的轴线通过各种方式暗示出来，并以鸟浴台、凳子之类不显眼的地方为其端点。庭园中极少使用造形植物和雕刻。围栅通常采用树篱或缠满常春藤的花格墙、或不规则的树丛来造成，门廊及爬满常春藤的砖墙也很盛行，但灰泥围墙则十分少见。在简单的规则式古典庭园及保留下来的庭园中还栽培着花卉。



麦金莱山国家公园（布查）

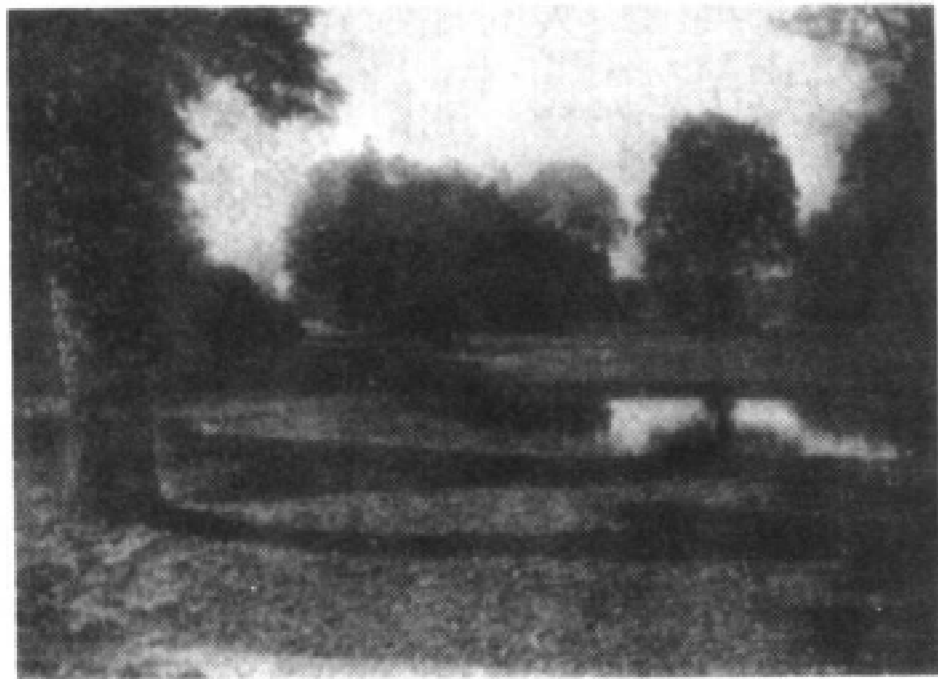
最后，将活跃在十九世纪末二十世纪初的美国造园家列举如下，他们是克利夫兰（1814～1900年）、塞缪尔·帕森（1844～1923年）、西蒙兹（1855～1931年）、詹姆斯·格林利夫（1857～1933年）、珀西瓦尔·加拉赫（1874～1934年）、弗鲁西奥·维特尔（1875～1933年），沃伦·曼宁等等。他们的代表作品见下表。

年　代	作品名称	位　置	设计人
1904年	琼斯·霍普金斯大学	马里兰州巴尔提莫	帕卡·曼宁及托马斯
1909年	阿拉斯加库肯博览会	华盛顿州西雅图	奥姆斯特德事务所
1915年	巴拿马·加利福尼亚博览会	加利福尼亚州圣迭戈	格德夫埃
1918年	约克西布村	新泽西州坎登	运输部方案
1922年	纽约公园系统	西切斯特卡温迪	克拉克
1927年～1935年	威廉斯堡	弗吉尼亚州	贾克利夫斐利，琼及黑普邦
1928年	克利夫兰博物馆庭园	俄亥俄州克利夫兰	奥姆斯特德事务所
1929年	琼斯·彼奇	纽约州	科姆斯及波基斯
1929年	拉多巴	新泽西州	斯特恩、赖特
1932年	堪萨斯城博物馆	堪萨斯城	赫阿及赫阿
1934年	纽约市立公园（重建）		

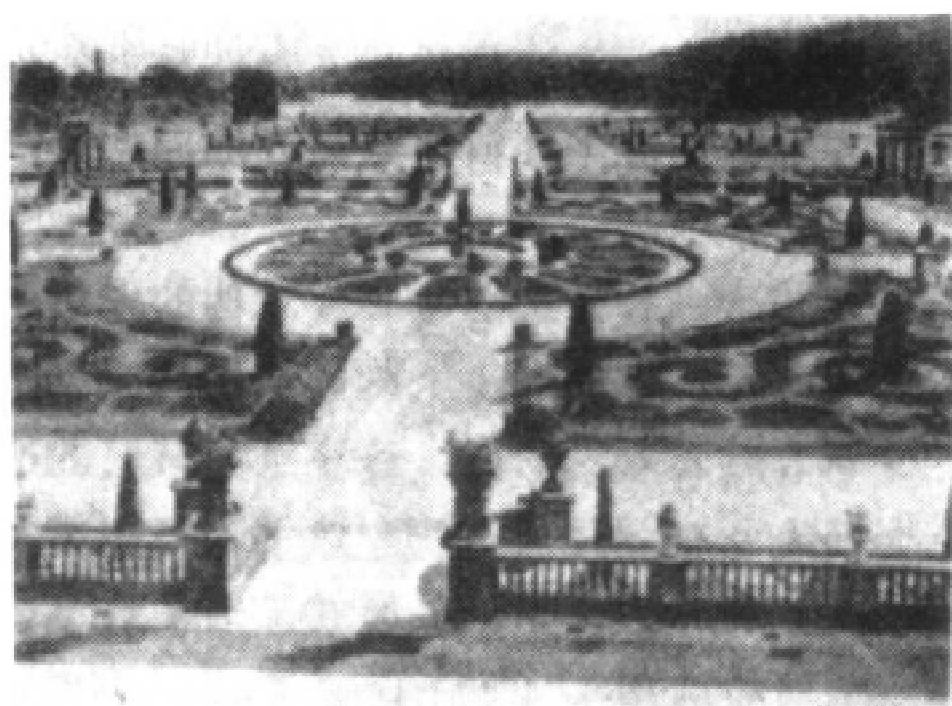
【近代庭园】

折衷式与复古式庭园　英国　十八世纪是造园样式发生变革的时代，而造园对文学领域的渗透程度也没有任何时代堪与此时相比。除了与造园直接有关的造园家、庭园主之外，这场造园样式的革新运动还波及到所有其他的人。在十八世纪后半叶，这种革新的主要目的之一就是以造园为媒介，开展对普通艺术性质的研究。这种对过去的造园样式的反叛是大势所趋，不可避免的。绘画派的理论始终没有取得决定性的胜利，反对派的势力在各个领域——时而在理论领域，时而在实践领域——蓬勃兴起，他们经常公开发表评论，将他们的观点灌输到大众的意识之中。因此，人们既缺乏热情在古典的规则式庭园中去进行样式的比较，而且对注重小景物的和感情因素的浪漫式庭园也兴致索然了。

我认为，最初在十八世纪掀起的对了解植物知识趋之若骛的潮流，由绘画派导向了最后的胜利。对以往的法国式造园来说，每棵树木的栽培都要循规蹈矩，整齐划一，不能采用色彩、种类各不相同的灌木群，所以在那种庭园中，只能看到那些可以为建筑目的服务的植物，灌木丛则极



布拉尼兹内的独立大树（戈塞园）



特伦沙姆城堡（戈塞园）

为少见。此外，对外来植物品种的引进也以是否与这种样式相适应为准；外来植物的归化几乎不在规则式庭园中而在植物园中进行。对于花坛中的花卉栽培也同样如此。但是，由于人们开始欣赏和重视乔灌木的个性美和自然生长形态，所以一些外国的珍稀植物才被逐渐移植到庭园中。1683年，在英国药种协会主办的切尔西药草园中进行了归化黎巴嫩杉的试验，到十九世纪，这种树木就成了英国庭园的主要材料。此外还引进了美国产的美国栎树、枞树、白杨、木兰属植物、刺槐等等。1804年在伦敦成立了园艺协会，植物收集家们被派往世界各地，他们将在国外发现的植物带回英国进行试验，并将试验记录发表在该协会的会刊上。1759年，由威尔士宫的遗孀兴建的邱园突然一鸣惊人，驰名整个欧洲。1789年，该园内只有五千到六千种植物，到1810年，植物品种成倍增加。这种植物材料种类猛增的趋势，促进了植物学的发展，同时也使人们从中了解到植物地理分布的有关知识。

感伤主义的庭园时代终于结束了，造园家们逐渐被现实中的植物所吸引，他们和植物学家一起受托来管理庭园，人们全力以赴地研究植物、尤其是乔灌木所需的生长环境。有人认为这个环境以山顶为宜，有人认为以峡谷为佳，也有人认为应

在背阴之地，还有人认为当为向阳之处，总而言之，这个环境应使植物能够自然而然地生长。这样，就出现了象庞乌克勒在布拉尼兹庭园中设计的那种将独立树木种在风景中心的方式。英国人喜欢种松树，1843 年在邱园中造了最早的松树林，虽然在某种意义上来说，这是受意大利影响的产物，但两者的处理手法却迥然相异。在意大利文艺复兴式庭园中是将松树浓密地成行种植，宛如支撑着绿色屋顶的一排排柱子。巴里和帕克斯顿从不同的角度出发进行了庭园改造的首次尝试，其目的也都是要在庭园中创造更适合于多种外国植物生长的场所。

建筑师巴里（Barry. Sir Charles）年青时曾到南方各国、尤其是意大利旅行，将许多符合于传统观念的意大利艺术知识带回英国，并在各地将它们付诸实施——有时采用了全新的、改造过的方式。他设计的建筑与波尔格则、帕姆费利之类的罗马近郊别墅十分相似。巴里的大部分作品造于 1840 年到 1860 年间。他的作品一般与风景园分开而与建筑物连在一起，并总是只建在建筑的一侧，因而大多为下沉式庭园。庭园内花坛的边缘种着黄杨，为了适应四季的变化，温室内的植物要多次移植到花台上。花坛内全都以矮性树木来分区，整个花坛中禁用高大树木，以免产生树荫。在地形允许的情况下，庭园的花坛用意大利式栏干来装饰，造成平坦的露坛形状，借以加强重要的或唯一的建筑性特征。在不能筑成露台的地方，则采用下沉式庭园设计手法，以便能在花坛上观赏风景。特伦沙姆城堡就是当时的一座著名的府邸。它是巴里为萨瑟兰德公爵改建的，其设计构思是造成一片非常开阔的带栏杆的低露坛，庭园中的其它装饰物还有透空的小凉亭。府邸尽端处的大湖泊与花坛相连，形成一条笔直的轮廓线，曲曲弯弯的湖岸一直延伸到风景式庭园之中。当时主要的英国风景式庭园大概都与这个庭园相似，具有半规则式的特征。例如约克西亚的哈乌德府邸、伦敦市的荷兰府邸、威尔德西亚的朗弗德城堡等等。在苏格兰还复兴了历史最悠久的露台式结构，德拉蒙德城堡即属此类。在这个城堡中，昔日的露台设计因新的栽植样式而改变了性质。巴里还与内斯菲尔德一起为索迈尔兹男爵建造了靠近伊普斯威奇的施拉布兰德公园，如果不借助于相同的传统实例，恐怕他们是很难完成它的露台建筑的。在这个公园中，五个坡度很大的露台设在意大利式花坛之间，在它们的外缘都有造形优美的带栏干的台阶，在花坛的上部和下部还分别以意大利式透空的凉亭来强调。



德拉蒙德城堡（戈塞因）

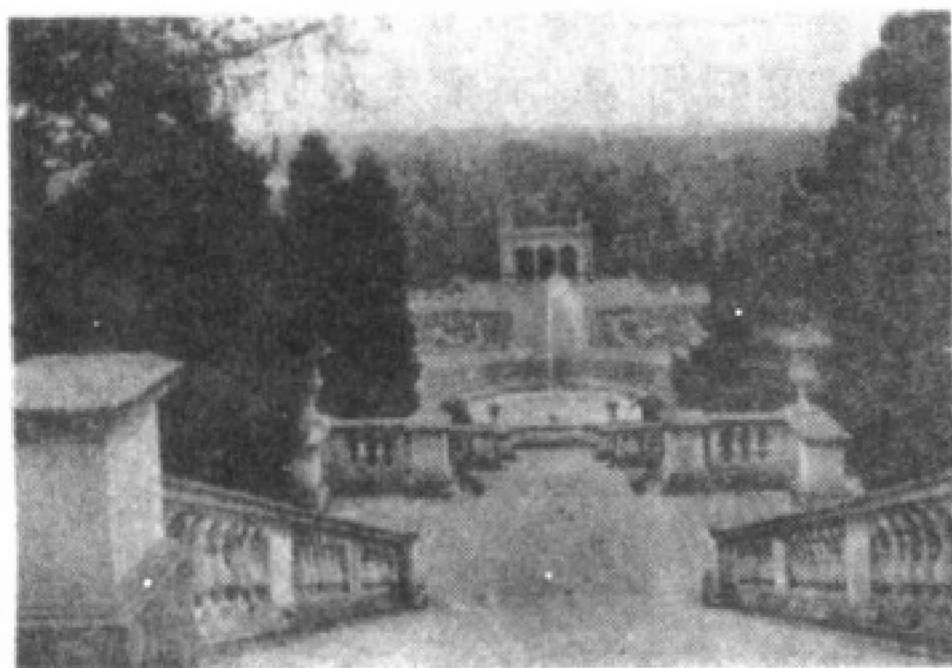
当时英国最大的规则式庭园是达比西亚的查兹沃思庭园。那时，园艺协会会长德翁歇尔公爵打算造一个新庭园，他十分赏识年青的约瑟夫·帕克斯顿的天赋才干。

帕克斯顿（Paxton，Sir Goseph）1826 年德翁歇尔公爵任命帕克斯顿为庭园主管，负责筑造查兹沃思庭园。虽然我们无法知道帕克斯顿承担此任时原有的庭园属于哪种风格，但其保存得完好的部分过去



约瑟夫·帕克斯顿爵士（科兹）

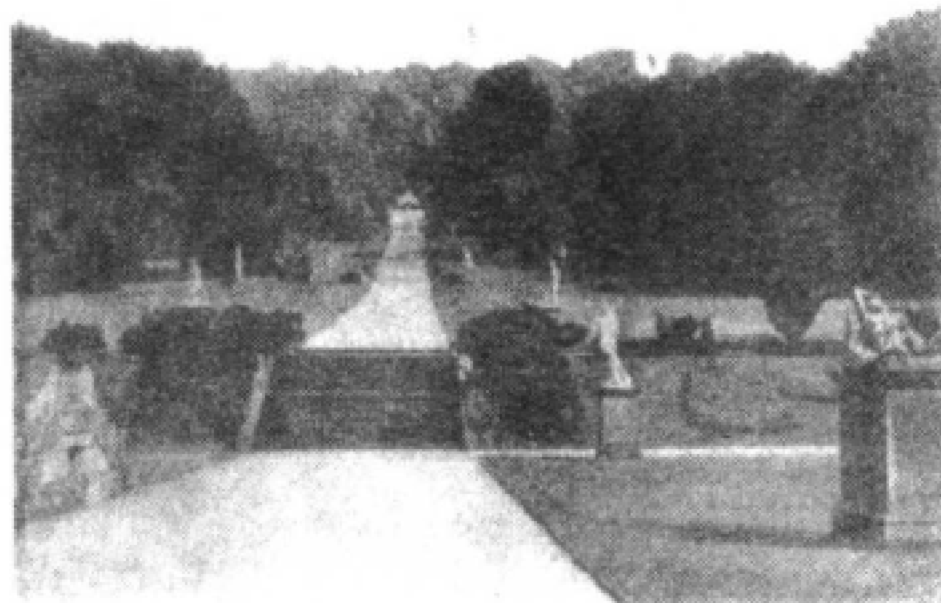
却无疑是按风景式建造的。总之，不管庭园中还留有什么，帕克斯顿关心的只是那些还残留着的古代规则式主园路。这个庭园的一部分是意大利式，另一部分则是法国式，后者与其名称比较相符，原因是在过去的柑桔园前面造有刺绣花坛，花坛尽端的高大的柱子上还立着雕塑，它们确实造成了一些法国式园的效果。帕克斯顿将



施拉布兰德公园（戈塞因）

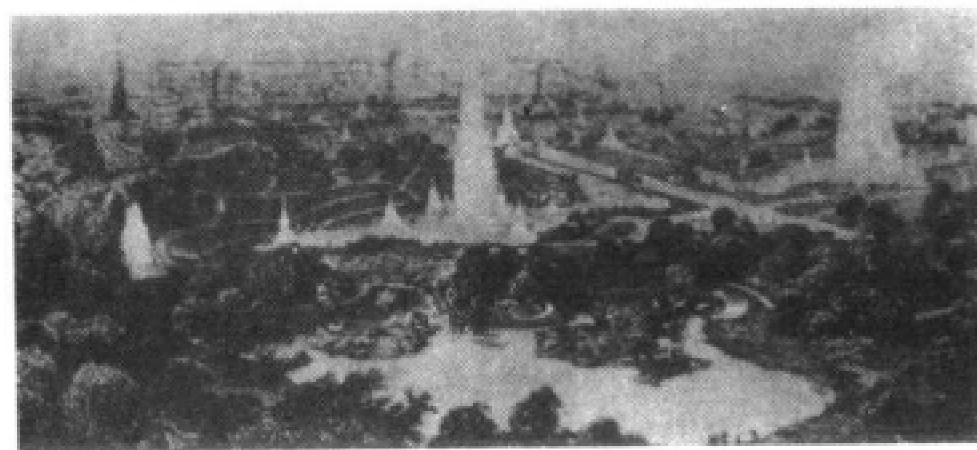
水渠状的水池移到花坛前面，即建筑物南面的尽端处，并利用通向这个水池的轴线再现了勒·诺特尔时代恢宏壮观的庭园构思。尽管如此，这个庭园中宽广的砾石园路和草地却与法国式庭园中的明显不同。帕克斯顿很重视残留在庭园中的旧时的水渠，并对它们进行了改造。他还尽可能地修复了水工设施，在种有垂柳的地方就保留了一些这样的设施。改造后的查兹沃思园在某种程度上还留有法国式庭园的影响，但也有些地方与英国风景式庭园相同。

帕克斯顿才华横溢，他以敏捷而现实的态度去实现他的理想。他个人的品质还表现在对待庭园内的工作上。1836 年动工、1840 年竣工的热带植物大温室，令全



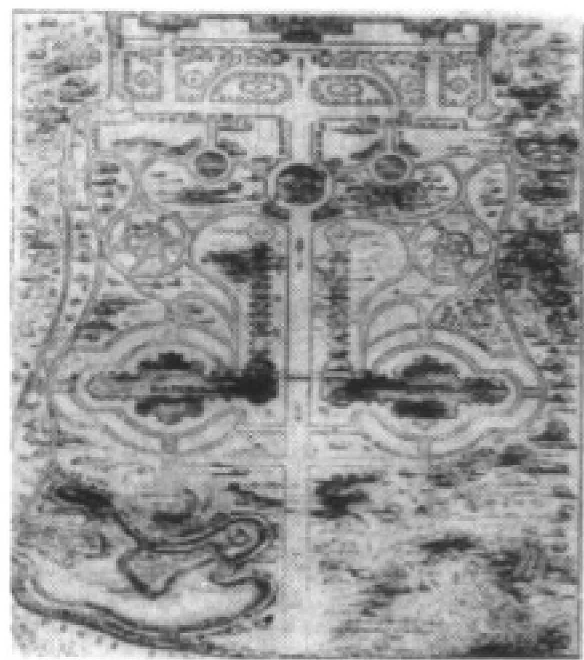
查兹沃思（戈塞因）

球园艺界为之叹服，也使帕克斯顿的才干得到了最充分的发挥。这座铁与玻璃的造物，使在北方栽培棕榈、桫椤及其它高大的热带植物成为可能，而且即使在隆冬时节也能造出热带的庭园。这个大温室长 300 英尺，宽 123 英尺，高 67 英尺。这座建筑物成了其它许多建筑的楷模。但真正使帕克斯顿一举成名的是希德纳姆的水晶宫（Crystal Palace）。这是他所设计的众多建筑与庭园中的一个，是将规则式庭园与不规则式庭园合为一体的范例。鉴于他的成就，帕克斯顿被授予爵士爵位，成为德翁歇尔公爵的挚友，在公爵的帮助下，起初他担任了园艺师的助手，德高望重，直至与世长辞。

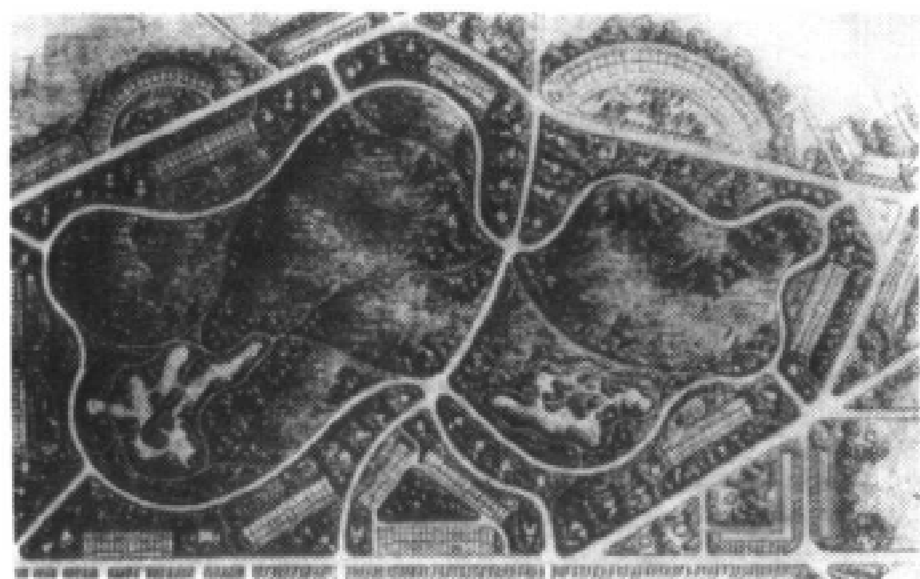


水晶宫鸟瞰图（L·A·法）

法国　到十九世纪，英国人虽然最早热衷于寻找和栽培新植物，但法国人也不甘落后，他们理智而全面地做过同样的努力。法国大革命（1789 年）使古代庭园几乎全被夷为废墟，残留下来的庭园也得不到应有的重视。十八世纪的作品一败涂地了，崭新的庭园样式适合于人类的利益和回归自然的全新观念，它们将感伤情调的小景物一概拒之门外，除了土壤和植物的天然性质，人们将其它的一切抛诸脑后。就这样，在拿破仑帝国时代，绘画式造园达到了它登峰造极的全盛时期。旧贵族们回到他们的住宅，看到的只是一片荒芜苍凉的景象，但他们并没有打算再沿袭古代的样式来修复这些庭园。有些人是因为财力不济，而另一些人则是因为对英国庭园的新构思心领神会。不过，尽管如此，在一些地方，人们对古老的法国庭园中看到的那种形式仍然眷念不舍，所以在拿破仑时代，才有可能在埃帕内筑造尚东，德·布里埃尔庭园。这个庭园位于英吉利海峡对岸，取传统的规则式庭园布局方式，建造年代不详。全园由分成三部分的下沉式花坛组成，四周装点着稍高的造形树木，中央部分为大水池，草地与花圃形成一片绿色的大斜坡。后面的柑桔房前有一个半圆形花坛，花坛两旁还有另外两个带花圃的花坛。



水晶宫平面图（L·A·法）



伯肯黑德公园（纽乌顿）

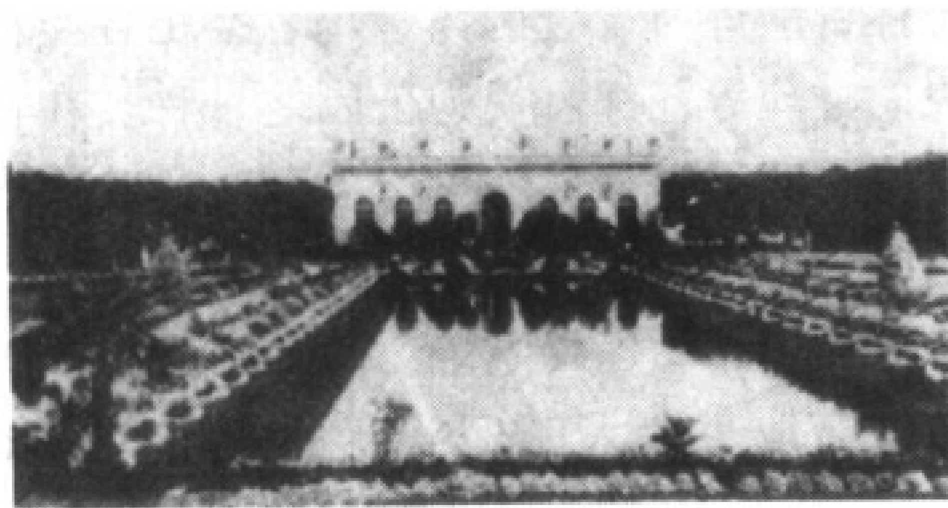
到十九世纪中期，这种类型的庭园已所剩无几，向风景式庭园的胜利回归实际上已成定局。1835 年韦尼奥的《庭园筑造法》向人们暗示了这种庭园样式的发展已达其顶峰。他以一个建筑师的身份阐述了自己的观点，并针对庭园落入园艺师之手这种状况向人们提出了警告。此外，他认为即使在房屋附近也不应该建造规则式的庭园。他在记述优美的英国式林苑之际，表现出对查兹沃思庭园的那种规则性的深深忧虑。不久以后，不论是英国还是法国，庭园已成为植物本身的一统天下，与绘画式庭园相比，乔灌木在庭园中占有了绝对的优势，而那些花卉却只能在有限的空间里炫耀它们五彩缤纷的色彩。

在第二帝国时代（1852 ~ 1870 年），规则式花坛盛行于法国与英国，法国称它为“Jardin fleuriste”。十九世纪中叶法国造园界领袖是阿尔芳的学生爱德华·安德烈，他将“Jardin fleuriste”定义为：“为配置和栽培美丽的叶状植物的装饰性目的而存在的土地。”在仿效历史样式的哥特式及意大利式庭园中，都能看到这种规则式花坛，但这两种庭园内的栏干和雕塑却有着明显的区别。波阿·科尼尔这座哥特式城堡中的规则式花坛，就被认为是按哥特式来筑造的。

德国　前面我们已经介绍了十九世纪前半叶德国的庞乌克勒公爵的功绩，他认为对房屋附近的环境无需做任何设计，这

种观点与他所在时代的局限性有不少关系，但尽管如此，他在极为热心地激发人们对庭园的兴趣方面所具有的重要性却是不容忽视的。虽然我们已无法知道他是如何处理蓝色及黄色来构成他所谓的色彩庭园，但有人认为他的这种构思受惠于巴里的蒙梭庭园。在这种庭园中，花团锦簇的地毯式花坛往往成为不可缺少之物。

无忧宫的主人怀有强烈的恋旧情结，也许正因此才使整个无忧宫庭园没有变成连主轴线也看不见的风景式林苑吧。作为波茨坦的庭园监督而闻名于北德意志的伦尼，完成了改造无忧宫的设计。令他感到欣慰的是，在这个场地的四周幸好还布满了丛林，但是，庭园的大部分在当时已面目全非了。随着年龄的增长，伦尼的设计手法日臻成熟，他不仅得到了欣盖尔的协助，而且还有腓特烈·威廉四世为后盾。威廉四世酷爱艺术，他大力支持在无忧宫中建造意大利文艺复兴时代的代表作品，在这位国王在任的时期，无忧宫成了波茨坦及其周围地区最美丽的王宫之一。1825年，王子接受了父王赐给的无忧宫西南面的一片小领地，翌年开始在那里建造当时被视为意大利式的宫殿，并称之为夏洛腾霍夫。那时欣盖尔在柏林当建筑师，他在这个宫殿的模型中注入了娴熟的个人风格，经过他的处理使这个建筑具有了许多独特的个性。他在夏洛腾霍夫的四周设计了用柱子支承的大型通廊和带意大利式装



尚东·德·布里埃尔（戈塞因）



无忧宫的夏洛腾霍夫（戈塞因）

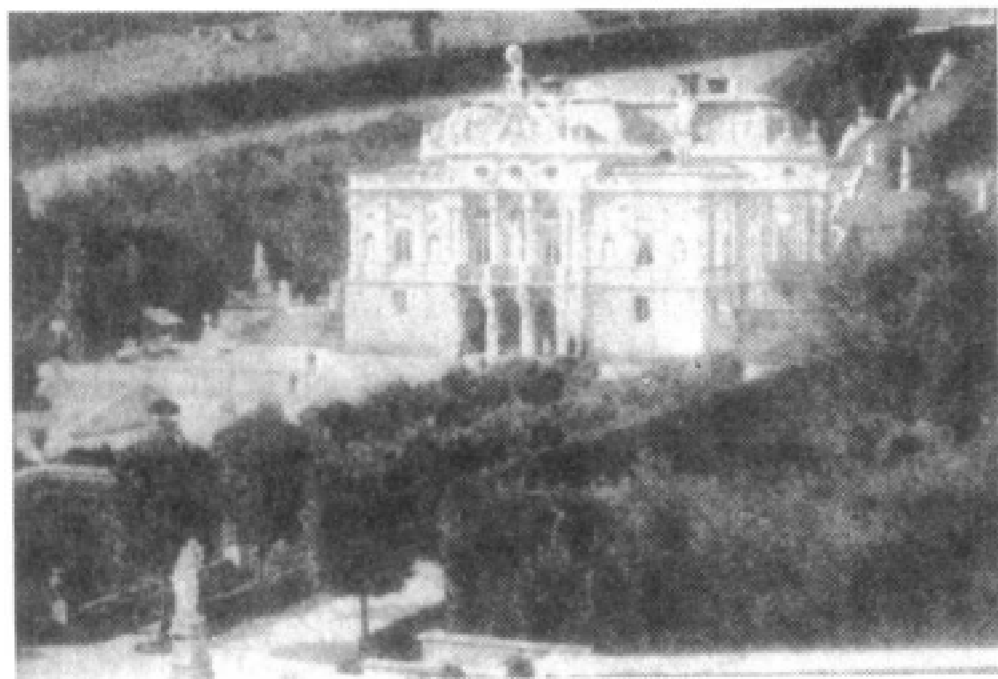
饰花坛的庭园。或许因王子的资金有限所以才无力建造大宫殿吧。人们认为欣盖尔设想了阿尔班尼别墅那样的方案。他还筑造了以藤蔓盘结的凉亭为终端的平台，凉亭内设有罗马式坐凳和贝壳喷水。

腓特烈·威廉四世在执政期间，曾经构想过不仅包括无忧宫而且还包括波茨坦整体规划在内的宏伟蓝图。威廉四世的父王在位时，在波茨坦附近的雄伟壮观的城堡四周扩建了王子们的特殊宫殿，并把巴贝尔斯堡传给了威廉王子。威廉王子的兴趣与兄弟们截然不同，他在纯风景式庭园的中央建起新哥特式建筑（Neo－Gothic）。查理王子与长兄的志趣相同，他采用模仿古代样式的众多狭窄小区、以及货真价实且十分优雅的古代美术品来装饰格里尼克。腓特烈·威廉曾经想把西北部许多美丽的庭园连在一起，也构想过在芬斯特堡中利用露坛构造将建有父王的小茶室的大理石宫殿的新庭园连结起来。

腓特烈·威廉四世虽然设想了扩大无忧宫的方案，但真正付诸实施的却只有其中的一部分。国王主要建造了新柑桔园，它表达出当时统治着北欧的意大利人的理想。就建筑方面而言．虽然腓特烈·威廉在无忧宫中建成的一切，使其它国家的意大利式庭园中的所有建筑相形见拙，但是在德国残留下来的却只有国王自己的幻想。另外就艺术方面来说，伦尼滥用了国王巨大的影响力和欣盖尔鲜明的个性特征。伦尼在设计波茨坦郊外的庭园时，常

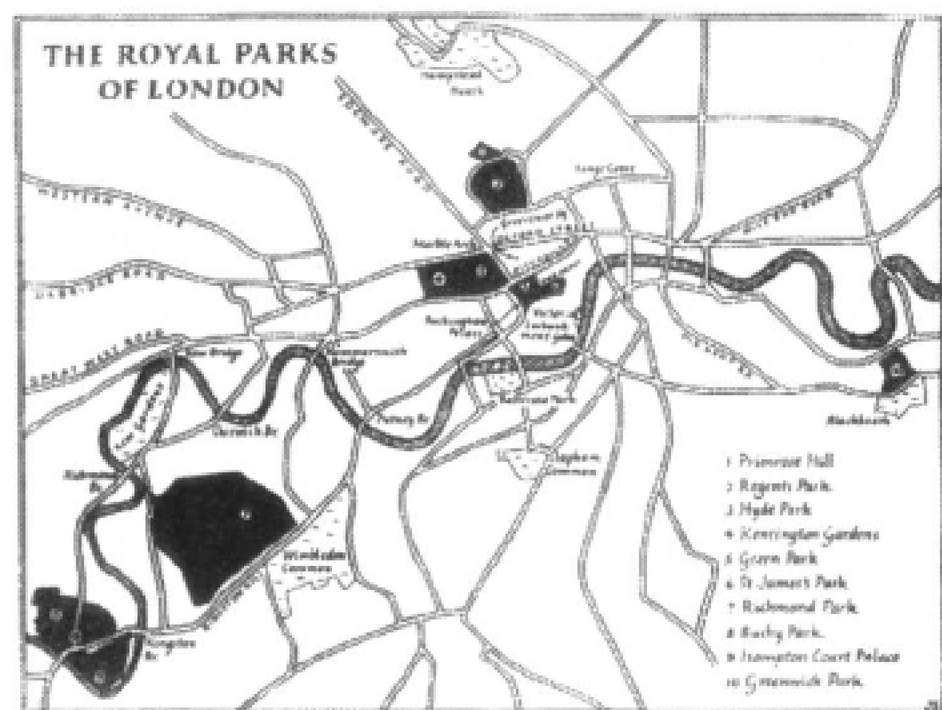
常固守“花园”（Jardin fleuriste）这一形式。他的高徒古思塔夫·迈耶在1860年出版的指导书中，就采纳了当时被引以为据的伦尼的观点来讨论了对庭园规则部分的处理手法。伦尼发自内心地支持自然式庭园的自由发展，并在波茨坦、巴贝尔斯堡、格里尼克的林苑及大理石宫的庭园中，发现了获得一定成功的良机。

巴伐利亚的路德维希二世的宫殿早就表现出对规则式造园的爱好。路德维希二世利用古代留下来的图纸，呕心沥血地复原了被路德维希一世长期闲置着的苏雷斯海姆园和尼姆芬堡庭园的花坛。路德维希二世还在林德霍夫中筑造了大型的巴洛克式露台园，该庭园的主轴线恰好横穿山谷，庭园中央规则地种着一排排菩提树。在该园的后部有小瀑布，一连串下沉式花床和三个大露台位于庭园的另一侧，直达礼拜堂，沿椭园形台阶拾级而上，两个露台的尺度逐渐变化。全园中最完美的部分当推小秘园，它十分醒目地设置在建筑物的旁边，此外还有以花格墙的园路为界的花坛。小瀑布两侧的斜坡上是半圆形的铺满树叶的道路，与庭园的规则部分相接，但是这一部分尚未建成，并且保护得极差。这个庭园的建筑构思使人看到了这位国王性格的变化无常。他模仿凡尔赛宫建造的赫伦治姆，无容置疑是一个可怜物。



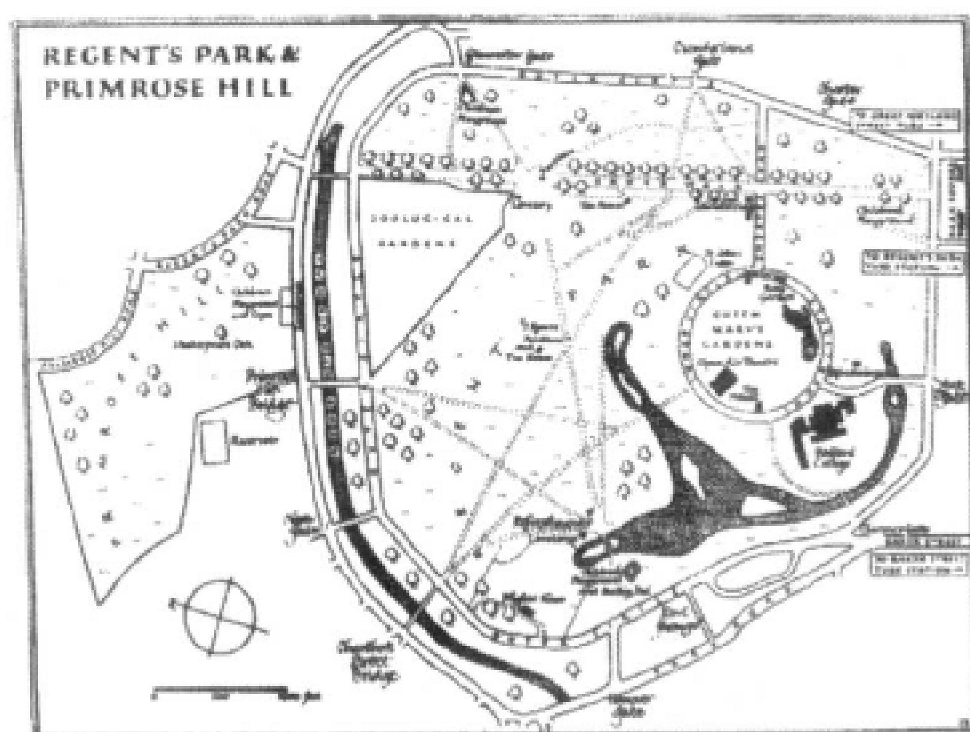
林德霍夫（戈塞因）

过去这里是一个长约二公里的小岛，狭小得几乎无法利用，与凡尔赛毫无共同之处。为了表现出水渠的景观，路德维希二世在湖上筑起堤坝，并将树篱种成圆形。从拉托那花坛到阿波罗花坛，虽然都仿造得微妙微肖，但因对设计意图缺乏理性的把握，所以丛林的面积被限制到了不能再小的程度。总而言之，这个庭园至今还残存着，成为路德维希二世性格充分表现的纪念物。



伦敦市内的皇家公园（理查德·丘奇）

城市公园　英国　十九世纪以来，昔日的贵族庭园对人们的吸引力日趋减弱，而作为公共庭园的公园却日益引起大众的普遍关注。这种城市的公共庭园即城市公园的沿革，或许可以一直上溯到遥远的古代吧。早自希腊时代起，野外生活，社交活动、体育运动就盛行不衰，其结果与今天的公园多少有些特殊的关系。城市里的广场、动运场、竞技场、在雕刻、绿荫、花卉等的装点下变得更加优美迷人。为进行体育锻炼而设置的体育场、祭祀各类神灵的林苑等，都可视为公园之一种。在古罗马的庞贝等遗址中可以看到，在鳞次栉比的住宅的四周，保留着一些带形空地，以供人们开展各类娱乐活动，这些星罗旗布的空地与今天的广场或小公园十分相似。中世纪以后，情况发生了变化，各种类型的造园都发展缓慢。城门前虽有行会



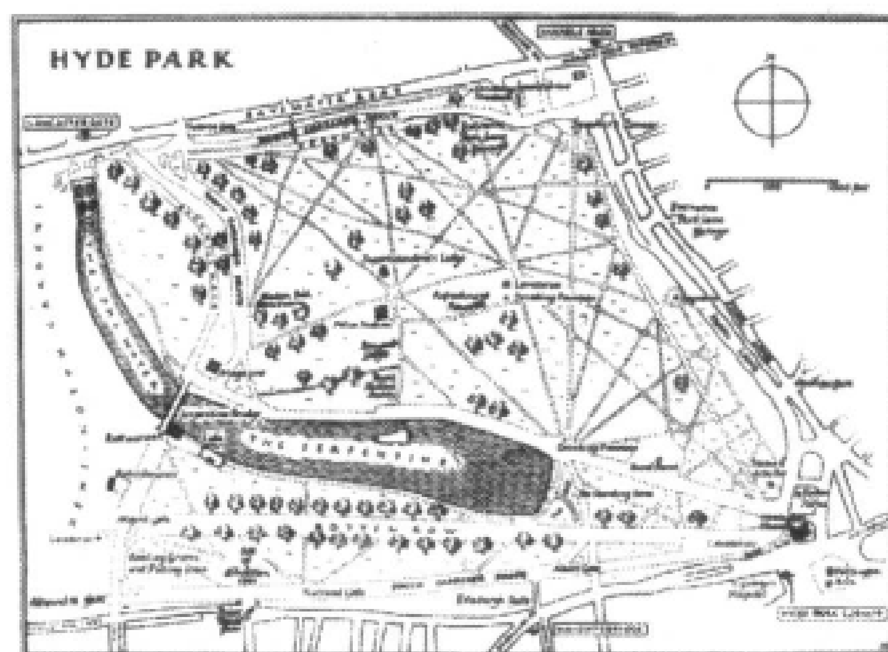
摄政公园和布里姆罗斯山（丘奇）

(guild）的庭园，但因田园近在眼前，所以无需什么公共庭园，只在城内设置庭园广场。娱乐场、或练武用的一种竞技场。到意大利文艺复兴时期，上层社会的人们大兴土木，建造优雅的私人庭园，当时还盛行将这些私人庭园向公众开放以光宗耀祖的风气。意大利人具有强烈的、为其他任何人所无法企及的文艺复兴的情感，意大利富豪们的慷慨行为，更令私有观念根深蒂固的北方各国的旅行者们大惊失色。然而没过多久，后者也被风靡十七、十八世纪的这种新精神所感染，小贵族们想方设法将自己的住宅建在田园型城市之中，他们的猎苑也象仆人们敞开了大门。但是，人们在这样的环境里未必感到舒适自在，更谈不上成为真正的拥有者了。



肯辛顿花园（丘奇）

在十八世纪的伦敦，人人都可以进入皇家大猎苑游玩打猎。乔治二世的王妃卡罗琳女王非常喜欢横穿伦敦城、形成一条宽阔的绿化带的林苑，肯辛顿花园更赢得了她的欢心，其美丽的林荫道及中心大水池等，都留下了女王的心血。无论在伦敦还是在巴黎，林苑都是十八世纪上流社会不可缺少的活动舞台，但十九世纪以后，尤其是在英国，这种林苑只充当了俱乐部的角色，为大众集会提供合适的场地。十九世纪上半叶，向大众开放的林苑——如单就造园方面而言——已不再处于举足轻重的地位，人们对贵族们的林苑的兴趣也愈发淡薄，对这些林苑的管理也无暇顾及了。



海德公园（丘奇）

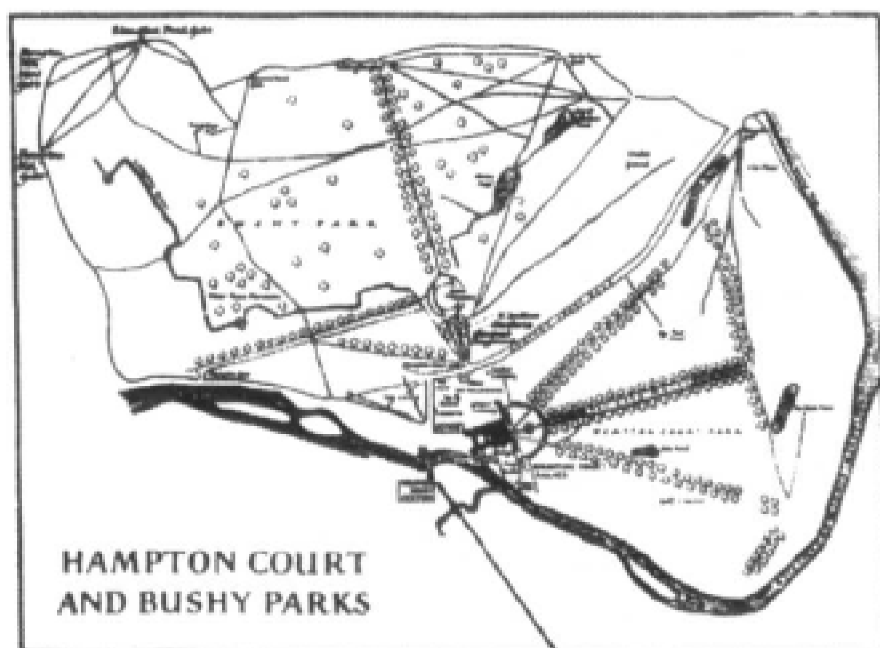
在建筑师纳什的监督下，改造了伦敦的几条主要街道，还准备对摄政大街大动干戈，美化带形林苑。圣詹姆斯公园内的长水渠被改造成有着波形池岸线的自然式水池，其它的一切也都变成了与独立大树、森林地带的牧场风光等等相协调的样式。1811 年，通过了将已荒废的玛丽雷本林苑划归王室的法律草案，依照该草案，位于伦敦北部的公园就成了后来以乔治四世摄政王（Regent）之名命名的摄政公园。该公园的设计体现了当时所有公园的固定设计构思，即在公园中既有为划船而设的美丽如画的大水池，也有沿弯弯曲曲的池岸步移景异、绿树成荫的园路，还有



圣詹姆斯公园和格林公园（丘奇）

用来举行比赛、集会的宽阔草地，这些千变万化的配置几乎布满了整个公园。在这个公园中丝毫没有建筑师们的染指之地。园内树木铺天盖地，将四周的建筑及狭小的休息场地掩映在一片绿荫之中。直到十九世纪中期，就规模和优美程度而言，伦敦城内没有任何一个公园能与这个公园相媲美，肯辛顿花园、海德公园、格林公园、圣詹姆斯公园、摄政公园的总占地面积高达一千二百英亩。

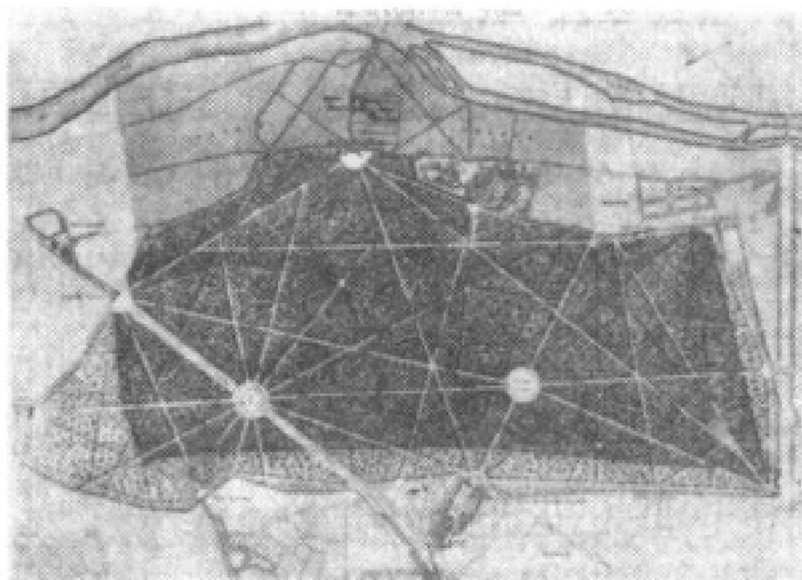
在伦敦，巨大的皇家林苑被纳入公园之中，并开始考虑在一直闲置着的泰晤士河以东和以南的地区，逐渐建造规模不等的公园。其中最大的是维多利亚公园和巴特希公园，其次是许多小型公园。1889年，除皇家林苑外，伦敦城市公园的总面积只有2656英亩，但到1898年却增加到3665英亩，由此可见伦敦市民们已认识到了公园的必要性。

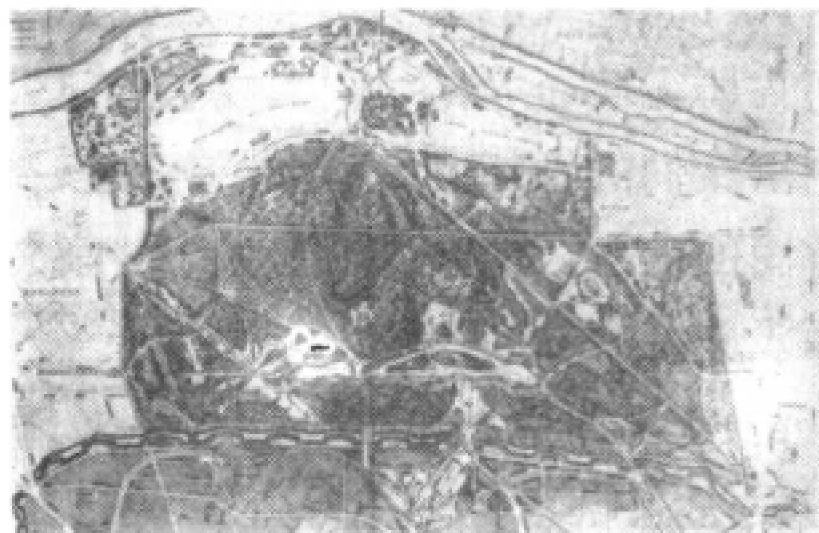


汉普顿球场和布思公园（丘奇）

法国　关于1830年左右巴黎的林苑，我们所听到的大多是令人气馁的话语，诸如，林苑中的装饰部分已消失殆尽，绘画的痕迹也所剩无几等等。在这以后的1835年，韦尼奥哀叹道，法国必须使向公众开放的林苑成为规则式的庭园，他还提出，从整个推雷瑞埃斯到波阿德·布罗尼，都应千方百计地建成一个象英国那样的相互有联系的林苑。

在巴黎以及塞纳河左岸，除了推雷瑞



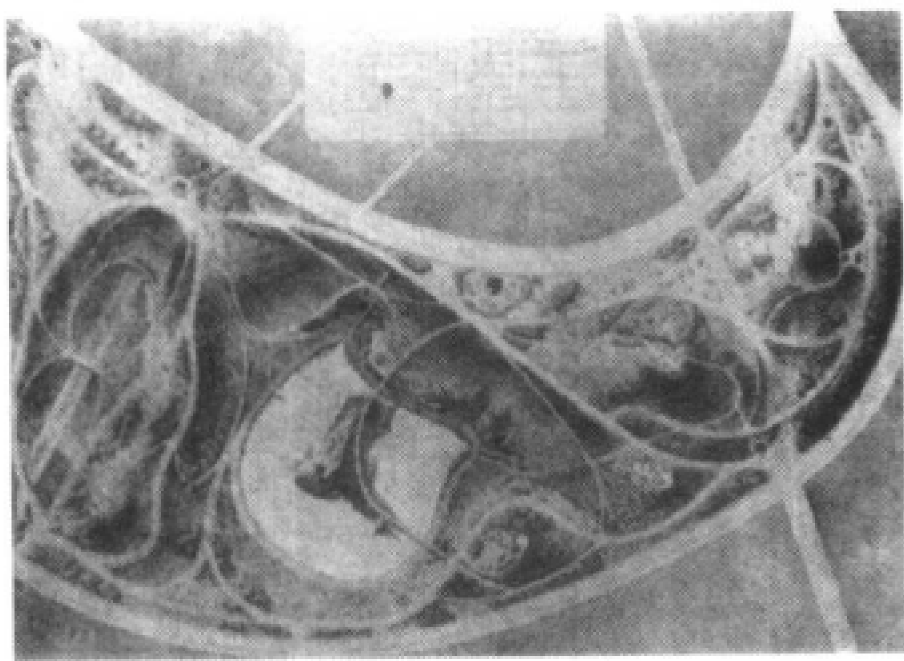


波阿德·布罗尼（牛顿）
（上图）改造前
（下图）改造后

埃斯之外，还有香榭丽大街、皇宫、帕克·蒙梭；塞纳河右岸上的普兰特庭园和卢森堡都变得十分壮观，在伦敦和巴黎，这些公园都属于王室的领地。

与此同时，一向畅行无阻的欧洲人也在准备进行同样的努力。1852年有二万法郎被用作巴黎四年规划中的改造经费，并接管了原属王室的波阿德·布罗尼；1525年法兰西斯一世在森林中建设了巨大的布洛涅城，亨利二世为建造猎苑，在其四周筑起围墙，此后，该城又几经变迁；路易

十四用宽阔的十字形林荫大道来划分森林；拿破仑在特罗卡迪洛建造了大理石的宫殿，还计划要将庭园一直扩大到宫殿处，香普·德·马尔则在宫殿的另一侧筑了一条人行大道。佩西埃和方丹这两位经验丰富的建筑师奉命实施该项计划。他们花费了数月时间才铲平小山筑成了露台。1814 年波坡经常成为军队的作战指挥部，屡遭破坏和遗弃。最后值得一提的是，建筑师伊托夫和造园家瓦尔明显模仿了英国海德公园内水池的形状。新公园的创建与旧公园的修复都与阿尔芳有密切的关系，所以我们不妨认为阿尔芳才是真正的设计人。不久后建造了比乌特·匈蒙，这被视为当时造园的一大杰作。过去这里曾是断头台、皮革工厂，十九世纪六十年代初被设计成美丽的风景式公园。园中的一部分是削平了险峻的白垩峭壁而成，一部分则高高耸立，整个公园呈现出一种丘陵性的外观，富有浓郁的浪漫色彩。



比乌特·匈蒙平面图（戈塞因）

除上述之外，巴黎市内还有许多公园，城南新建了蒙斯利，还修复了波阿德·温森尼。

德国　德国也没有超然于城市公园兴建运动之外。1824 年，只有一个小城的马格德堡获得了第一个建造城市公园的殊荣，伦尼受命负责建造。不久柏林也不甘落后，柏林市议会决定借腓特烈二世登基一百周年纪念之机，在城市东侧创建一座命名为“腓特烈海恩”的公园，这无疑是向无忧宫的创始人表达尊敬与祝福的一种好方式，而且还证明当时城市的管理已从王室移交给公民。与此同时，王室公开表示将动物园作为公园转让给市民。自十六世纪以来，这片约六百英亩的森林区一直是为布兰登伯格公爵的领地，腓特烈大帝将它变成了游园，并建造了星形林荫道，其两旁配置了水池、雕像、绿色小屋、迷路等等。后来，又将星形大道以南的一部分区域改造成英国式，星形大道北侧的贝勒维城内也有风景园。1840 年，伦尼受委托进行腓特烈海恩和动物园的近代化建设。但是因为它们当初是按照英国式林苑的设计来建造的，所以伦尼保留了动物园中旧的林荫道和苑路，仅仅改造了动物园的南部，并在该区域内筑造了风景如画的湖。1837 年伦尼的学生、指导书的作者古思塔夫·迈耶尔被指定为柏林城市公园的首任监督，为这个事业奋斗了一生，他亲自设计了包括希拉公园在内的柏林的公园，其它城市也时常向他征求城市公园建设的意见。

城市公园运动最初阶段的首要任务就是美化城市。人们按照前面所述的英国式来不断地建造公园，并对此心满意足，但随着时间的推移，这种公园越来越变得平淡无奇又缺乏活力。今天，大众的民主观念的深化受到了来自各个领域的强烈影响，公园设计也朝着一个崭新的方向前进。

在德国，城市公园的扩大可能还触及到私有财产。名为徐雷伯公园的小区充分体现了它的重要性。十九世纪中叶，莱比锡的徐雷伯医生提供了巨额资金，为市民购买或租借了约二百平方米的小庭园区域，“徐雷伯协会”（Schreber Vereine）这样一个私人组织在此设计了公园，扩大了



动物园内新筑的湖（戈塞园）

场地，后来又增建了体育馆和大厅。为了便于与小庭园区相连，体育场设在公园的中央，为人们提供了锻炼的场所。设置徐雷伯公园的目的，就是要给占地极少的穷人们带来欢乐，它的设计效法了比利时、法国、瑞典、奥地利等国的众多城市公园。1901 年在布雷斯劳建成，第一次世界大战后被称为“库莱因园”（Kleingarten，小菜园之意）、连续小菜园（Dauer Kleingarten）等等，现在统称为分区园（Kleingarten，allotment garden），第二次世界大战中，城市公园十分流行，这是因为纳粹党对此大加奖励，以图借此来缓解其粮食危机之故。

【现代庭园】

现代庭园趋向　英国　1870 年底，英国人对工艺美术产生了强烈的兴趣，他们开始潜心于居室内外空间的处理，其结果也刺激了造园。对复兴各种美术生产有过巨大贡献的威廉·莫理斯（1834 ~1896 年）认为，庭园无论大小都必须从整体上来进行设计，外貌必须壮观。另外，庭园必须脱离外界，决不可一成不变地照搬自然的变化无常和粗糙不精。这样做无疑是想把自己居室的环境装点成独一无二的风景。其他人有时也随心所欲地提出类似的观点。早在 1839 年，建筑师詹姆斯就指出，如果庭园需要规整划一的形状，就须以修剪过的暗绿色紫杉绿篱为背景，并且表现出优秀的传统手法，如阳光灿烂、花团锦簇的华丽而古雅的露台，以及垂直相交的园路。詹姆斯之听以酷爱造形树木，就是因为它直截了当地表现了它的人工性。乔灌木雕刻体现了大自然之美从建筑向牧场及森林的自然推移，建筑式庭园取得了新的胜利。但是，这种建筑式庭园既不始于公园，也不始于贵族们的私家庭园，而是以民主城市的小住宅和庭园为肇端而普及推广开来的。如同由艺术家带来的风景式庭园样式的渗入一样，建筑式庭园运动也是一种从外部发起的运动，它的发起人是建筑师。长期以来身居人后的建筑师们今天终于悟到了自己的权力，不失时机地登上了竞争的舞台。1892 年，出版了建筑师布卢姆菲尔德的题为《英国的规则式庭园》（The Formal Garden in England）的小书。他首次毫不客气地指出，风景式庭园纯属低级趣味、不合理的庭园样式。布卢姆菲尔德提出了这样的疑问：筑造庭园时，应使它与建筑物相互联系在一起拟或完全独立于建筑物？他还抨击了造园家们关于非组织性方法的主要格言，尤其是关于自然模仿的基本信条。他对什么样的自然才堪称真实，与庭园相关的“自然的”又意指什么这类问题深感疑惑。按照他的观点，风景式庭园也是人工所为，曲线也好、直线也罢与自然本身毫不相干，如就自然的真实性与我们所投入的力量而言，造形树木与森林树木同为自然之物，它们并不象修剪的草坪那样不自然。风景式造园家为了展现自然风景却将建筑即房屋置之度外。布卢姆菲尔德认为，自然样式的不自然程度在小庭园中比其它任何地方都要严重，这是因为庭园与房屋的结合无疑是最引人注目的，场地越

狭窄造园家的低级趣味就越暴露无遗，因为他们在这类场地中造出了心形草地、弯曲的苑路、乔灌木围起来的假山、中心植一排外国植物的地毯花园。布卢姆菲尔德的观点显然得到了证实，在丧失了建筑感的小庭园中，类似的设计不计其数。布卢姆菲尔德的上述著作在英国引起了极大的反响，而事实也证明了他的结论，这并不是作者有意识地鼓动了人们，而是一种自然而然产生的结果。

1890年爆发了论战，造园家们结成一体对布卢姆菲尔德展开了猛烈的攻击。同年，布卢姆菲尔德在《英国的规则式庭园》一书的第二版中增加了评论性序言，阐述了他对艺术的见解，其论点的出发点不再是样式（fashion）问题而是原理（principle）问题。这种观点遭到了鲁宾逊的猛烈抨击。鲁宾逊是布鲁姆菲尔德的反对派中最杰出的代表人物和主要造园家。他写了两篇关于庭园设计和建筑式庭园的论文，谴责对树木加以修剪造形以求与建筑相谐调的野蛮手法。八年以后，布鲁姆菲尔德又准备出上述著作的第三版，为了不再非难已有的人工设计，也没有必要再对人们提出警告，这一版省略了第二版中过激的序言。

新运动导致的结果是开展了对残留至今的古典样式庭园的研究，考察过去的住宅庭园，记录下它们的形状，并作为模式来运用。古典式的日规、铅制雕塑都被安放在适当的场所，并受到仿造和另行铸造。造形乔灌木也重新流行起来，为了造成舒适的遗世独立之感，绿篱又成为不可缺少的东西。对于造形树木来说，虽然可以一概视为优柔寡断、胆小怯懦的象征，但这种装饰给庭园带来了古典式的魅力。我为此走访了威斯特莫兰特的利文斯大厅和达比西亚的埃尔维斯顿城的庭园，这两个庭园都因有古典式的树木雕刻而驰名天下。

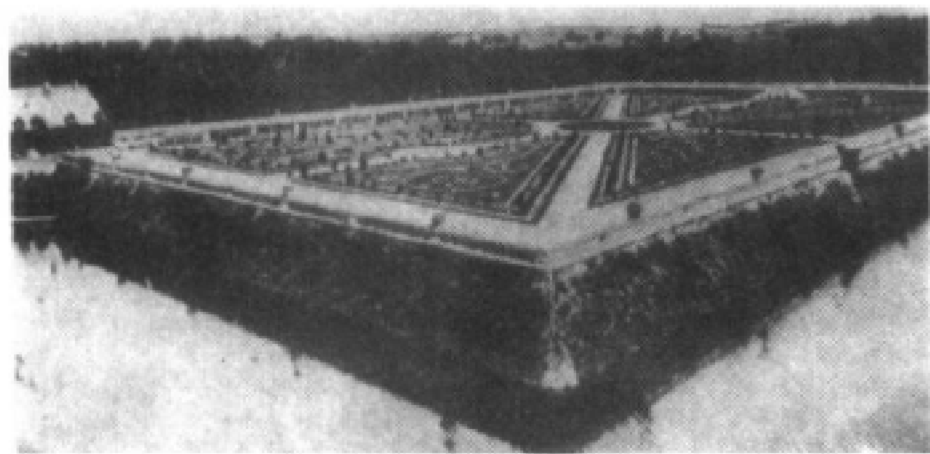


杰基尔女士设计的庭园（唐纳德）



利文斯大厅中的植物雕刻（戈塞因）

这个时代最突出的特点是恢复了许多小庭园，这种情况是容易理解的，因为总的来说该运动是从小庭园开始兴起的，并与分小区设计大场地的英国文艺复兴传统、尤其是与树篱的使用有关。以汉普顿宫的小池庭为普通的范例。由于在意大利式花坛时代有单靠植物来装点庭园的倾向，因此过去已不太时兴的绿廊又重新占据了显赫的位置。但是，人们在热衷于建筑式庭园设计的同时，也没有放弃对植物学的兴趣，不仅如此，将上述两个方面的爱好合二为一，其中就产生了吸引长期反目以对的造园师和植物学家的魅力。很久以来，在人们的眼中，色彩艳丽而单调、价格高昂的温室产品及过于呆板、毫无意

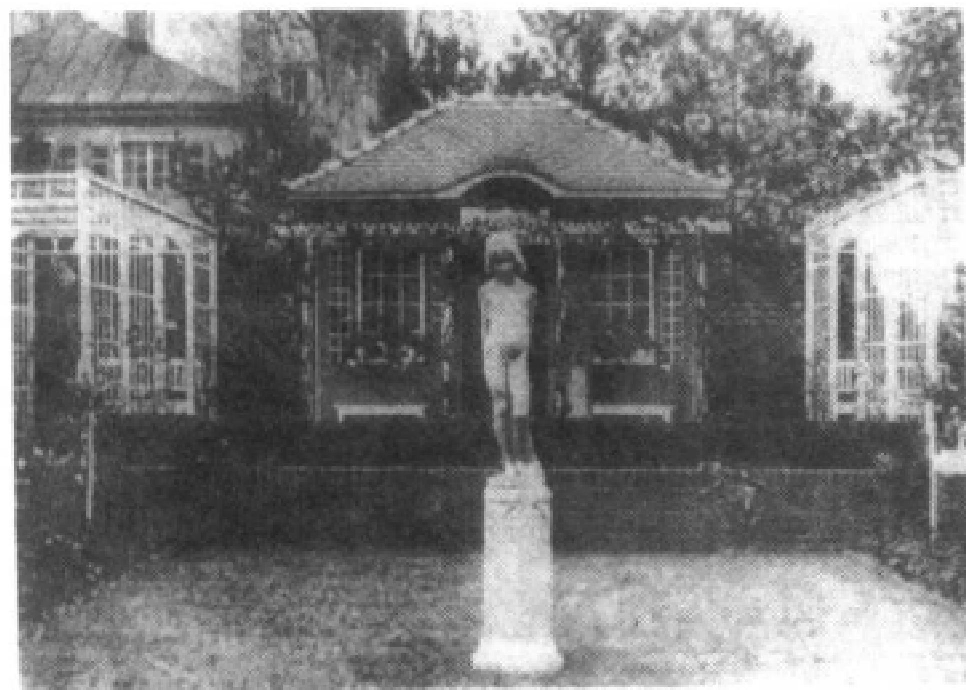


谢农苏城堡（戈塞因）

义的地毯式植坛，与建筑式庭园格调明快、焕然一新的美格格不入，它们无益于自然式庭园，同样也无益于建筑式庭园样式。

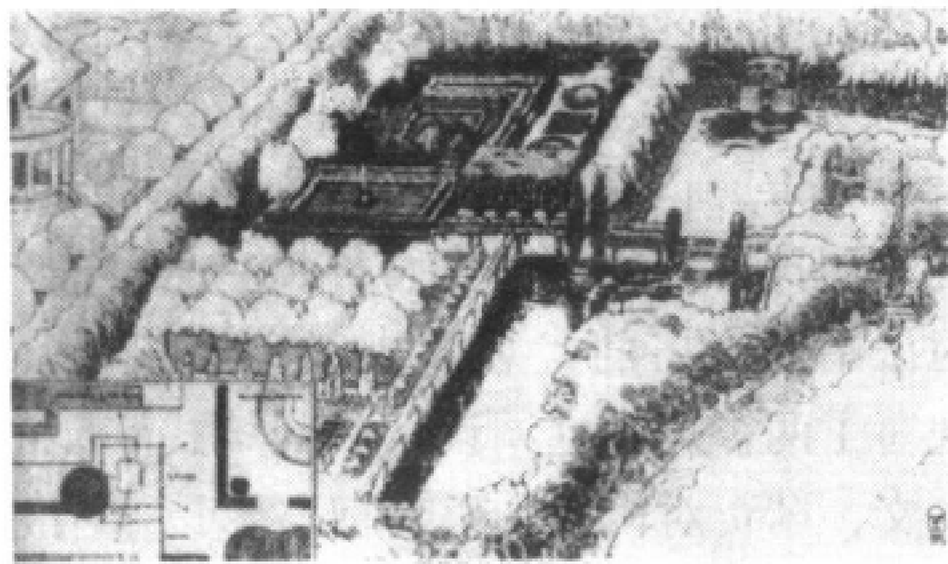
《英国的庭园》（The English Pleasure Garden）一书的作者尼科尔顿说："最优秀的英国庭园是由古典风格的雕刻品、文艺复兴式的喷泉、法国式的透视线、荷兰式的植物雕刻以及来自世界各地的花卉等等组合而成的。"英国庭园普遍都如此优雅的原因就在于，绝大多数人虽然不是专门的造园家，但却具备造园和植物的有关知识。十九世纪末的最后十年，庭园管理这一职业只为少数人所热爱，而今却为大部分人所渴求，更有甚者，英国最有教养的女士们或为了耕耘自己的土地、或为了选择职业的缘故，十分重视园艺工作，这是另一个重要的情况。

十九世纪末，有两位新样式造园的倡导者同时对当时流行的造园样式表示了强烈的不满。其中之一的园艺专家威廉·鲁



曼海姆庭园展览会的庭园（戈塞因）

宾逊讨厌"建筑师的庭园"，他与建筑师布卢姆菲尔德针锋相对，展开了激烈的论战。在这场论战中，交战双方都无视对方的立场，但在近代人看来，鲁宾逊方面显然是言之有理的。另一个业余园艺家吉基尔对花坛的色彩很感兴趣，她既是植物的爱好者，又是对十九世纪的园艺情况做出最实际评价的杰出的作家。鲁宾逊和吉基尔都反对在花坛中滥用外国的奇花异草，他们推崇的是以适应英国气候、枝繁叶茂的植物为基础的毫无装饰气味的园艺法，赞美小型的住宅庭园，并且都喜欢那些生长在"天然花园"（WildGarden）中的野生植物和归化植物。



迈基设计的庭园

上述两位著作家的除旧布新的影响是极其深远的，欧洲大部分最优美的近代庭园都留有这种影响的印记。例如，今天生长在斯德哥尔摩公园中的植物几乎都是吉基尔和鲁宾逊所喜爱的植物。但是，尽管他们的影响力十分强大，英国庭园的发展还是与他们指出的方向背道而驰。吉基尔女士特别醉心于墙顶花园（Wall garden）和水花园（Water garden），并有着丰富的想象力和感受力，她写出了优秀的论著，该著作还收入了使诸法则一目了然的照片。虽然这是一本很好的著作，然而其中所阐述的观点却不适合于今天的公园和私家庭园，并且，它对各种庭园设计手段——如，枯燥乏味的干砌墙壁、沾染了疯狂色彩的铺地的连接、设置不当的睡莲池

——的采用无疑还负有一定的责任，从某种角度而言，这种弊端或许是不可避免的吧，因为连吉基尔那样的人也没有对十八世纪伟大造园家的任何庭园设计理论加以比较研究来获得自己独到的见解。尽管吉基尔女士具备优秀的感受能力和完美高雅的兴趣，但如所有维多利亚王朝时代的人们那样，她也认为庭园设计要考虑其各个局部即水花园、蔷薇园、分区花坛等等的组合。她对自然的深刻理解，尤其是对植物知识的了解，使她有可能把谐调这些局部设计构思结合起来，特别是对她而言尚属特殊领域的私家大庭园更是如此。但是，对陈旧的技巧深恶痛绝的同时代人们在步雷金纳德·法勒的后尘，对岩石园（Rock garden）进行了一番改造的同时，也接受了她的新手法，将墙顶花园、水花园、天然花园等作为她所创造的组合类型中的新品种来取代了地毯式花坛和温室。

与上述倾向相呼应，在二十世纪初问世的造园书籍中，都将这些庭园局部列为庭园的特殊内容来加以论述，并大量出版了与此有关的单行本。如，在迈耶和里斯合著的《造园技术与造园艺术》（Gartentechnick und Gartenkunst）一书的第五章中，就列出了“公园与庭园中的特殊区域”一项内容，并分门别类地记为“蔷薇园”、“灌木园”、“一年生花卉园”、“岩石园”、“下沉式庭园”、“水花园”、“室内园”、“树木园”等等。此外，在雨果·科奇所著的《庭园》（Der Garten）的第三章中也提到了特殊庭园，分别记为“果树园与实用园”、“蔷薇园”、“灌木园”、“岩石园与自然园”、“屋顶花园”等等。赖特在戈塞因著作的增订版中也记述了这类庭园。后来出版的单行本有上述鲁宾逊著作中的《天然庭园》（Wild Garden），吉基尔的《墙顶花园与水花园》（Wall and Water Garden），法勒的《英国岩石园》（The English RockGarden）。继之又出版了许多论述各类局部庭园的著作。

法国　英国不容置疑地被视为近代造园运动的先锋，但另一方面，其它各国也不甘落后。法国首先加入了新样式造园运动的行列，但它的新运动是从复兴本国的传统庭园开始的。近代造园之父迪歇纳毕生致力于研究具有完全规则的线条和植物栽培样式的古典庭园、特别是花坛，他还收集了与庭园有关的精美的古画来充实他的研究。我们认为，法国庭园史在勒·诺特尔时代以前一直以花坛及其逐渐的演变为关注的中心。在近代规则式造园兴起之时，幸亏人们丝毫没有要在庭园中恢复勒·诺特尔时代的庭园丛林那样的企图。从中我们看到了与英国形成对比的法国平民庭园的本质。“无树花坛”按照迎合人们趣味的比例来配置，被公认为是完全适用于狭窄场地的一种形式。法国的庭园不像英国庭园那样严重地不谐调，法国庭园场地的规则严谨的线条使植物栽培完全服从于设计，所以“花园”（jardin fleuriste）便被拒之门外。除了由迪歇纳修复的卢瓦尔河畔的洛盖斯城古庭园及贡德絮伊顿城的花坛之外，其它的庭园都表现出了这个特点。谢农苏城就是在这时被恢复的。在由迪歇纳及其子为自己设计的庭园中，采用了在模仿古代庭园时代里还鲜为人知的植物，并且，他们还将设计的重点放在突出花卉之美上，因而助长了人们对植物学的兴趣。必须看到，与花园及其它元素相比，庭园与房屋有着更为密切的关系，这是因为庭园不仅是装饰之地，而且当它附属于小住宅及别墅时，又成了户外的住地。

德国　直到十九世纪末，德国才出现了真正的兴趣转向的端倪。总的来说，德

国盛行着炫耀才学之风，同时也具有高度的民主性，造园界所进行的有关规则式与风景式的论战也明显体现了这一特点，这场论战就其激烈程度而言是决不低于英国的。利奇特瓦克和阿维纳里乌斯这两个人首先认识到了资本家所具有的艺术感受性，他们潜心于用崭新的生活方式与思想来鼓舞无动于衷的民众，也许可以说他们一直站在新运动的前列。他们还写过许多著作。阿维纳里乌斯在《Der Kunstwart》杂志上撰文，将两个盘花似的心形花坛嘲讽为“Piepenbrinkgarten”。十九世纪结束时，这场关于新旧样式庭园的论战在德国还没有得到真正的结果。不久以后，建筑师以理论家与实干家的姿态参加了论战，其中最杰出的代表人物是穆特希乌斯。早在英国深入研究非宗教建筑之际，穆特希乌斯就受到英国新造园运动的巨大影响。1904年，在德累斯顿和布雷斯劳两地所做的关于英国住宅问题的演讲中，他持与布鲁姆菲尔德相似甚至完全相同的观点来攻击造园，这即使在德国也成为一种指导性的观念。穆特希乌斯念念不忘英国先进的造园样式，并因此而受益匪浅，他在演讲中将这一切一一展示在听众的面前。下面所录的他对英国庭园的解说阐明了德国新造园运动潮流的本质特征。他说：“现代庭园都具有相互依赖的特殊的规则部分，除了房间（平台、花园、草坪及依附于温室的菜园）是露天的以外，还可以在房屋的平面图上做一番比较，它们既有特殊的多样性，且整体在本质上又表现出规则地围成的形状。庭园中的每个部分都是水平布置的，它们之间的界线一目了然。”不久以后，户外房间应运而生，作为人们对现代庭园的幻想的代名词。这样，穆特希乌斯认识到谐调房屋与庭园关系的重要性，并且在观赏性庭园中必须反复利用从外部可见的垂直或水平的房屋轮廓线、雕刻品及它装饰物。在某种意义上，与其说穆特希乌斯象文艺复兴时代的人们那样重视将建筑引向室外，不如说他所希望的理想设计是要在庭园中尽量再现内部部分即房屋的居室。他认为称为庭园家具的凳子、栅栏或花架廊的边缘、园路之类，都应该与房屋的室内配置多少有些相似之处。在希腊、罗马的中庭内，就是通过其固有的形式来实现与此相同的要求的。

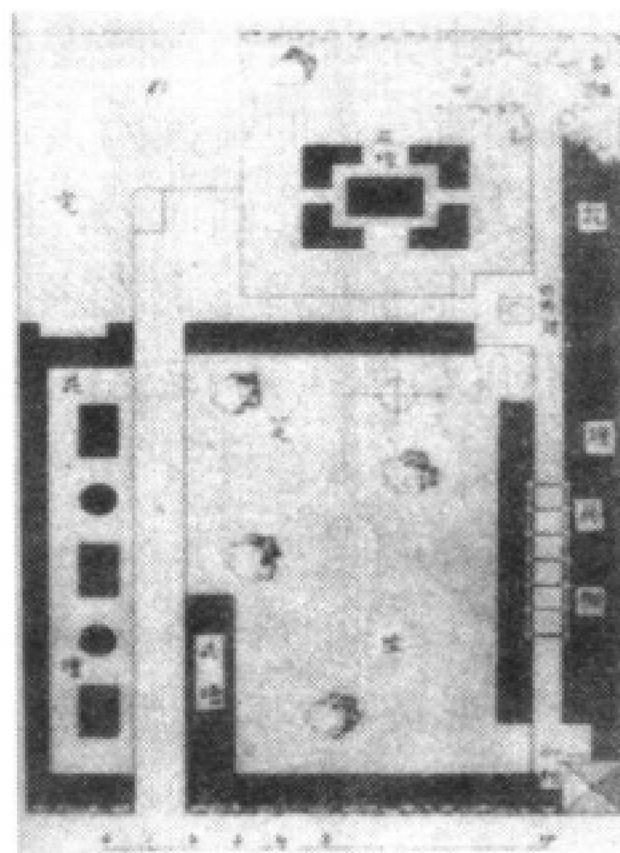
这时，建筑师舒尔兹·诺伯格出版了《庭园》（Gärten）一书，书中阐述了同当初与之共过事的阿维纳里乌斯和利奇特瓦克一致的观点，这种观点清楚地表明，当时人们的眼光实际上已转向了小住宅庭园。他们认定的目标就是要遵循美术法则，合理地进行“户外房间”的规则式设计。按照这个目的，作者在美丽且合适者与丑陋不合适者之间做出区别，试图要迎合炫耀才学的风气。造园家之流对想要闯入他们的领地的人们关上了大门。1887年举行了“伦尼迈耶学派的造园家”的首次聚会，这次聚会产生了“重申数学法则、循规蹈矩，铁石心肠的原则”，并导致了对其论敌——建筑师——的强烈不满。1904年，恕不可遏的造园家们奋起还击穆特希乌斯的攻击，但事情的演变仍然于事无补。造园家们翘首以待，但他们越是抱怨世道的不公，建筑师们在造园领地上的地位就越牢不可破。

当建筑师们开始举办展览会时，公众的注意力都转向了建筑师们的作品。在这类展览会上，建筑师是独一无二的老师。1897年，在利奇特瓦克的影响下，首次举办了造园展览会。展览会在规则派的大本营汉堡举行，展品的主人们为将自己的材料运达这里安置遇到了极大的麻烦和困难。1904年在杜塞尔多夫、1905年在达

姆斯塔特及1907年在曼海姆初次公开展出了别具风格的建筑式庭园模型。也许因为尚属试验性的作品，所以在这些早期展览会上展出的模型，大部分只表现了粗糙的构想。如彼特·贝伦斯，找出了完善新风格和工艺的方法，这类庭园大体上都设有绿廊和外廊。曼海姆的造园建筑师劳加还将水池和雕塑一同引入了由植物构成的背景之中。另外，达姆斯塔特的建筑师奥尔布里奇也从风景式庭园中借鉴来彩色区域的构思，造成小规模的庭园。这些最初提出的设计方案只适合于展览会，但不久以后，在昔日的专职造园家的队伍中加入了异己，他们领悟到不论是作为学生还是作为老师，他们都必须与建筑师合作，满足后者的要求，倘不如此，造园事业就会有所后退。

自二十世纪初以来，德国年轻的新一代建筑师们就一直忙于设计类似于英国平民庭园的大庭园，这些庭园的样式新颖而独特。这些庭园建筑师大部分出生于德国北部和中部地区，即汉堡和不来梅、科隆和莱比锡，他们不仅具有丰富的建筑专业知识，而且也掌握了与此完全无关的植物学知识，这是因为他们听从了舒尔兹·诺伯格、穆特希乌斯以及奥尔布里奇的忠告。在他们设计的庭园中极少造形树篱，这与英国的庭园迥然相异。在不来梅的吉尔特梅斯特、汉堡的勒贝雷奇·迈基、科隆的恩克以及莱比锡的格洛斯曼的作品中都可以看到树篱，但它的使用范围十分有限，并且就建筑特征而言，它们也不引人注目。不过，这些庭园都是受穆特希乌斯的启示的产物，而其中最主要的因素是户外居室，它们确是名副其实的“室外房间”。

现代庭园的特征 十九世纪末以来，由于各种各样的社会经济原因，庭园面积逐渐减少，而且人们只能将庭园作为比例恰当或均衡美观的对象来建造，即从实用角度来设计庭园，使它象建筑那样成为人们生活的场所。室外房间的构想就源出于此。这种观念在十九世纪就已初露端倪，如今则开始普及。从大正年代末到昭和年代初，日本就把这种崭新的造园构想作为



罗杰斯设计的庭园平面图

所谓的“实用主义庭园”来广加介绍和推荐。这种新庭园的宗旨是，庭园不仅要表现出外观的美，而且还必须有目的地表现美，这一宗旨成为庭园场地划分的依据，其它的一切都受到它的支配。从文艺复兴时期到十八世纪，作为庭园局部的果园、菜园一直无人顾及，至此才重新受到人们的关注，特别是在醉心于野外生活的英国，草坪也被看作室外的地毯而大受青睐。过去曾经是庭园的平台，现在与其说是美化外观的手段，无宁说是从居室延续出来的建筑，成为庭园中央的一种居住地。在新庭园中，功能不同的各庭园局部是独立构成的，怎样将它们集中统一起来就成了一个实质性技术问题，因此就要象设计住宅的房间那样来进行场地的划分。由于外观也有统一的必要，所以在庭园各部分按分区围上低矮的树篱，同时，为加强各部分之间的联系，还可以利用贯穿它

们的透视线。此外，当地面高低不平时，既设置平台以便了望，又将居室到庭园的地面设计成相同的高度，以加强房屋与庭园的联系。当庭园地面无高差时，则使庭园中央的地面下降一定的高度，令它的两端对着平台，并在其斜坡上植草坪，造成下沉式花园。在英国，花园是最受重视的庭园部分，其中尤以蔷薇最受宠爱，有的花园甚至就是清一色的蔷薇园，这种花园看起来只不过是一片花圃而已，而不象法国地毯式花坛那样是为了炫耀图案花样。这类花园不仅显示了用花造成的图案之美，而且也展示了花卉自身的美，或表现一种种花的乐趣，或剪作插花等等，总之其用途各式各样。此外，当庭园以花园为主并作为一种观赏花园时，也可以将它看成一片彩色地带，但从引人注目的意义上来说，草坪及树丛较之花园的应用范围更为广泛。所以，在一个区域里往往只采用一种形式，花园也设计成单纯的圆形或直线形，草坪既为花园增添了光彩，有时也成为设置喷泉、雕刻、日规或庭园建筑等的场地，有时为享受野外运动的乐趣还将草坪移至园内。树丛的用途也有所变化，当然它们最普遍的功能是遮挡、防风或造成树荫，通常，树丛多以群体出现而不是为了观赏单棵树木的美，因此，所用树木的种类并不多，种植方法与花园相同。

其次，在以前的大部分庭园样式中，水曾起着十分重要的作用，现在也有许多以水为中心的新型庭园，如前所述，所谓水花园之类以水为主题的庭园屡有记载，由此即可知水在庭园中是不可缺少的因素。然而，英国庭园并不象意大利庭园那样大规模地使用水，水只被用来造水池、细长的水渠及水盘、种植睡莲等等，或造成壁泉，尽可能地用少量的水而获得大效果。在庭园中，水仍以实用为主，即用以浇灌果园和菜园、或用于游泳。在新庭园中，从室外房间到桌、凳等庭园家具以及绿廊、凉亭等庭园建筑都倍受重视，它们的大小根据需要来决定，外观朴素无华，庭园中的雕刻物也为数不多，设计简洁，多以家庭生活为题材。园路一般为直线形，宽度比较狭窄。由于英国多雨，所以道路、广场、露坛等都按需要用水成岩石板铺地，在石板接缝处种上花草。这种独具特色的不规则铺砌石板的手法受到各国的模仿。

在特殊庭园中，所谓墙上花园者系指在干砌墙——一种不用灰浆只将石、砖等干垒堆积而成的墙——的石缝及砖缝中间种植花草，这种形式也称为“干砌墙上花园”（dry wall garden）。英国还有一种独特的岩石园。与上述规则构造的墙上花园相反，岩石园是一种自然式构造的庭园，即用天然石块垒成假山，在石缝中种植高山植物以及岩石地中生长的植物。据帕克斯顿说，十六世纪以后英国开始栽培高山植物，但最初是将它们栽在花盆或花坛中的。在庭园内用岩石造假山的手法在十七世纪末从中国及日本传入欧洲。但是，这种曾经令中国人及日本人激动不已的主题却没有原封不动地传入西欧，所以，我们在大部分西欧庭园中见到的洞室、阶式瀑布、假山都只是毫无意境可言的土与石堆积物而已。十九世纪中叶才产生了将高山植物和假山相互结合的设计构思。本来这两者的组合是天衣无缝的，但令人难以置信的是在如此漫长的岁月中，这种组合竟没有进行。就连 1910 年在邱园中建成的著名的岩石园，起初也并非用岩石造成，而是由碎石或砖墙的一部分组成的。在那以后的三十年间，随着岩石园构造技术的进步，才终于筑造出将高山植物及适于在

岩石地中生长的植物栽种得十分美妙的岩石园。

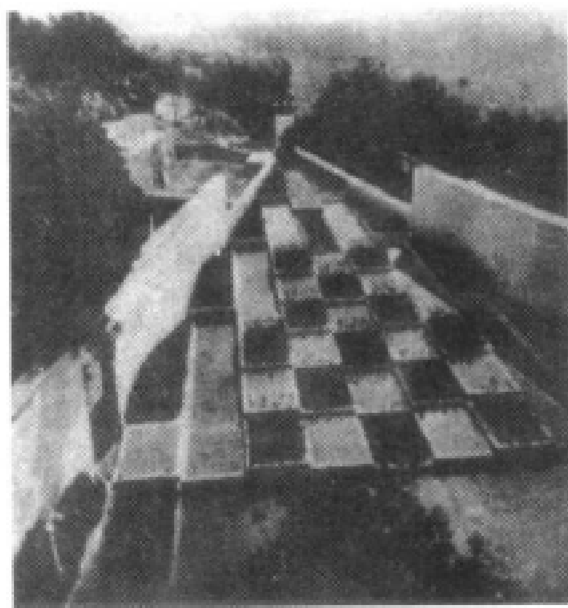
英国的罗克公园（戈塞因）

在英国，除了前面提到的鲁宾逊、吉基尔、法勒这三人之外，还有莫森、昂维、路特耶斯、亚当斯、罗杰斯等等造园家。他们的作品有 1904 年莫森的威彻·克洛斯，1901 年路特耶斯的马什科特和 1904 年的赫斯特可姆，1907 年昂维的汉布斯特德庭园。

英国的新庭园思想很快就在德国得到了共鸣。由于英国有吉基尔、鲁宾逊等园艺家的指导，加之民众又普遍热心园艺活动，所以可以看到英国庭园的所有细部都带有园艺的特点。与此相对，德国富于理性的国民性恰恰与新庭园的宗旨相吻合，因而在庭园样式的革新方面比英国更为彻底，况且这个国家不象英国那样受制于传统，所以更有利于以合理的方式义无反顾地大胆推行新庭园的思想。不过在新庭园运动开始之初，它仍然要向英国的新庭园学习，把花园、运动场、菜园、果园布置在重要的地方，并且为了便于出入庭园，庭园的地面与平台面同高。

亨贝尔设计的庭园平面图

德国新庭园的特征表现在，根据场地的轮廓和地形情况，采取十分自由的庭园分区方式，在不少情况下并不采用几何形状。庭园场地的划分主要取直线形状和圆形，但因受当时德国的工艺美术思潮的影响，往往也利用富有现代气息的、气势宏大的曲线形。为了集中利用庭园的场地面积，凉亭、绿廊之类的庭园建筑都紧靠着一部分外围墙设置。例如，既善于利用壁泉，又将树干盘卷起来做成圆形坐凳。此外，还以花园、菜园、果园等作为庭园的中心，这成为一种重要的庭园设计方式。就象在房间内部配置家具那样，往往也根据需要在庭园内配置一些庭园家具，使人们能享受舒适的室外生活。除此之外，出于保健方面的考虑，按场地面积的大小，造出儿童游乐场、网球场及游泳池等。



建筑式庭园的一种变形（唐纳德）

在第二次世界大战以前，出版了许多基于上述庭园设计而写成的造园著作，其中具有代表性的名著是《现代风景中的庭园》（Garden in the modern lanolscape），它的作者是在美国耶鲁大学讲授城市规划的英国人克里斯托弗·唐纳德。在此书中，他认为现代造园家们在做庭园设计方案时，浮现在他们心中的构思有三个依据：第一是功能主义，第二是日本庭园，第三是现代艺术。

首先关于功能主义，唐纳德认为，新的现代住宅需要新的环境，但过去的现代庭园并不能满足这一要求。1931 年（昭和 12 年），在巴黎召开的第一次国际造园会议上，他的观点与瑞典造园家协会提出的有关造园功能的理论有许多不谋而合之处。唐纳德还把瑞典造园家们视为新庭园的开拓者，他赞扬道："他们提出的新的造园理论将样式、轴线、对称构思、外观华丽的装饰等等一扫而空，但是，他们并没有完全抛弃自然的浪漫观，在创造新技术的同时，优雅迷人的田园情调仍然十分浓郁。"在他看来，功能主义庭园避免了在感伤主义的自然式庭园和理念主义的规则式庭园中的任一方走极端的情况，它包含了合理主义的精神，通过美学的实际的秩序，创造出以娱乐（recreation）为目的的环境。

关于日本庭园，唐纳德深深地体会到，为了与普遍具有非对称性协调原理的现代建筑取得一致，现代庭园有必要对巧妙利用了协调原理的日本庭园做一番考察。最近，欧美的造园家们虽然从日本庭园中吸取了石灯笼、鸟居、亭榭等装饰形式，但却没有吸取其精神实质。从未实地考察过日本庭园的唐纳德从以下诸方面研究了日本庭园，很好地把握了日本庭园的本质。他认为：在日本庭园中，庭园的围墙是设计构思的重要内容；从没有情感的事物中感受其精神实质；使住宅与环境相谐调；谨慎使用色彩；有效地利用背景；对植物的配置比对花的色彩更为关注；对石的布置即石组的构成煞费匠心，等等。他还认为，日本庭园起到了将现代造园技术的发展与艺术、生活融为一体的作用。

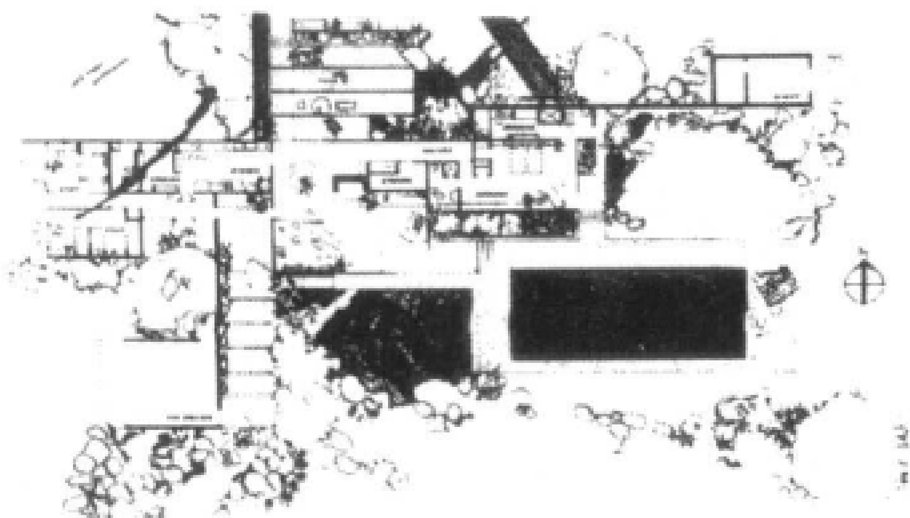
关于现代艺术，他说，十八世纪的造园家师从意大利画家，十九世纪末庭园色彩设计师学习印象派画家，与这些时代相比，实力更为雄厚的现代画家在处理形态、平面及色彩价值的相互关系方面可以令造园家们大开眼界；雕刻家也可以向造园家们传输他们对肌理和团体的新感受以及从事内外环境设计工作的必要性、对学无止境的经验性技巧的需求的信息。就象雕刻家从其所用材料的形状和质地引发出灵感那样，造园家作为庭园设计的决策人，也能对庭园的位置和形状加以考虑。

围绕这种构思的三个依据，唐纳德论述了造园家在进行庭园设计时应该具有的观念，即庭园与风景都应遵循现代的要求而充满人情味；造园既为观赏又为居住，这两者应完美结合；风景是从住宅的墙开始的。他还热切期待着庭园表现出丰富的时代精神，密切注意新建筑的动向、田园规划或地方规划。他还设想将庭园设计的经验扩大运用到比城市规划、地方规划更为宽广的领域中去。

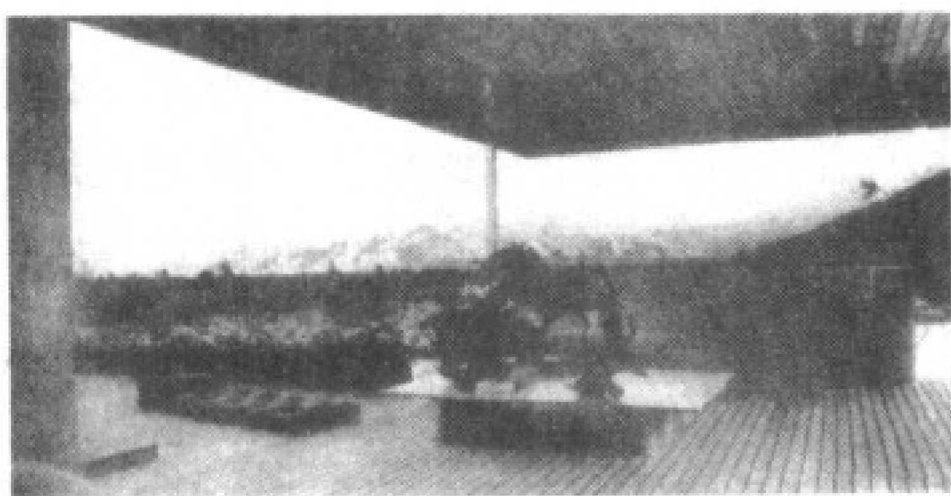
以上是唐纳德造园思想的概要。最近欧洲的造园有着沿其指示的方向发展的趋势，即在第二次世界大战后，私人造园的庭园迅速转换成公共造园的公园绿化区，具体表现如，在英国的新城市建设中，人口仅六十七万的小城市内的空地也被充分利用作绿化区；在德国、瑞士、瑞典及其它国家的郊外新住宅的公共绿化区等等中，都能看到这种倾向。与十九世纪的国家公园时代始于娱乐要求的运动公园时代、以及从第一次世界大战后出现的地方庭园（Clime garden）时代发展到公共城市规划时代一样，城市公共绿化区的建设也在探索着同一条前进的道路。

第二次世界大战后庭园的发展 美国 第二次世界大战后，美国在从欧洲逃亡来的格罗庇乌斯、密斯·凡·德·罗、布鲁尔、纽特拉、门德尔松等建筑师的指导下，发展成为世界建筑活动的中心。不仅

如此，美国自己的建筑大师赖特的出现，方使建筑活动的成果逐渐付诸现实。其中，身为建筑师的纽特拉在创下革新型建



建筑平面图

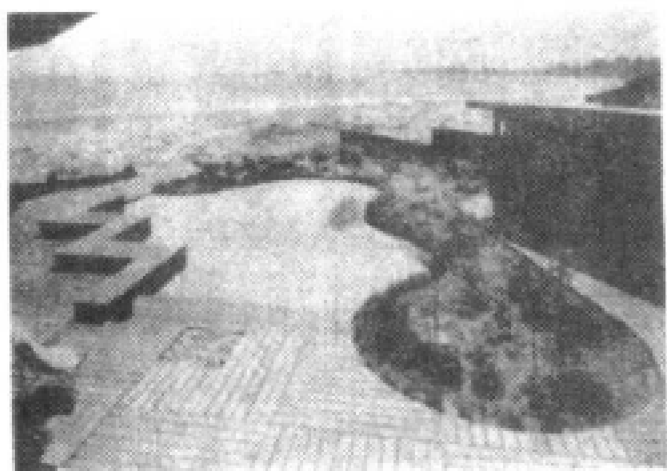


从屋顶平台眺望

加利福尼亚州的布伦特沃德庭园　纽特拉设计

筑样式的同时，还在建筑的环境中考虑了造园。纽特拉于1892年生于奥地利的维也纳，1923年到美国，在美国与赖特相识，这件事在他的生涯中产生了决定性的影响。1924年以后他成了赖特“塔利辛”的常客，当他将自己所设计的《混乱城市改革方案》（美国的理想城市方案）呈送给赖特审阅过以后，他与这位建筑前辈的友情就更加深厚了。他对这个理想城市方案的研究一直继续到1935年。除赖特之外，纽特拉还受到前述日本建筑原理的影响，而且他大多在加利福尼亚工作，这个地区与日本一样，地震频繁。最后，他终于创造出一种融实用性和单纯性于一个造形美之中的独特样式。在建筑美学方面，他使建筑向大自然敞开了怀抱，在实现人类与自然密切联系方面他也具有非常“日本化”的意识，但是，他明确提出了一个日本建筑师们过去从未思考过的问题，即内部设施问题。纽特拉总是要在私人住宅中配备优越的设备，有的房屋四周环绕着游泳池、网球场、庭园、果园，中庭采用钢结构，铝板屋顶。将浴室上方直接变成一种屋顶平台，在此还设有养鱼的水池。

纽特拉的登峰造极之作是1946年建在科罗拉多的著名的“沙漠之家”。铝和玻璃成了这片自远古以来就渺无人烟的土地上的不速之客，纽特拉所必须从事的工作就是制造出人工新气候。这里冬天用放射式暖气，夏天用冷冻冰制冷，室内一直保持着适宜的温度，人在其中可以赤足而行。为了抗御风沙和地震的袭击，这座矗立在莽莽沙漠平原上的宏伟建筑牢牢扎根于大地之上，成为一片人造绿洲。



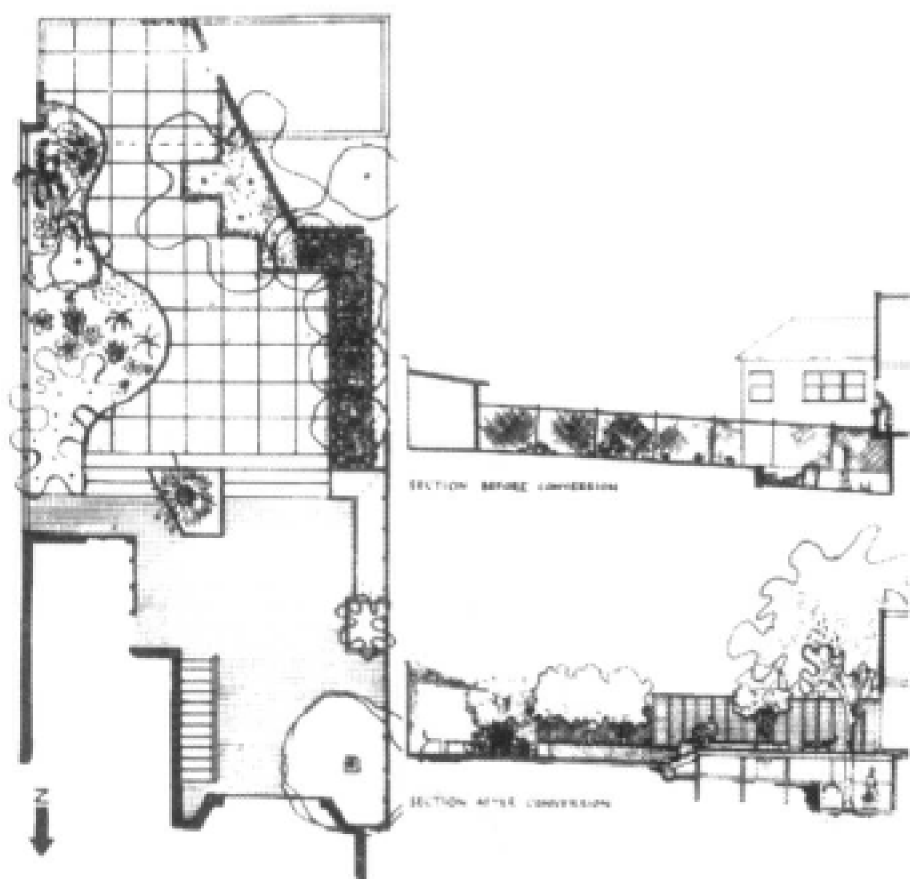


加利福尼亚州阿普托斯庭园

托马斯·丘奇（1948年）

这是一座海滨周末避暑别墅。

如再详细地加以说明，这幢建筑面朝东南，北、南和西面是防护墙和可任意调节的铝天窗，使居室能防御风沙。冷暖房



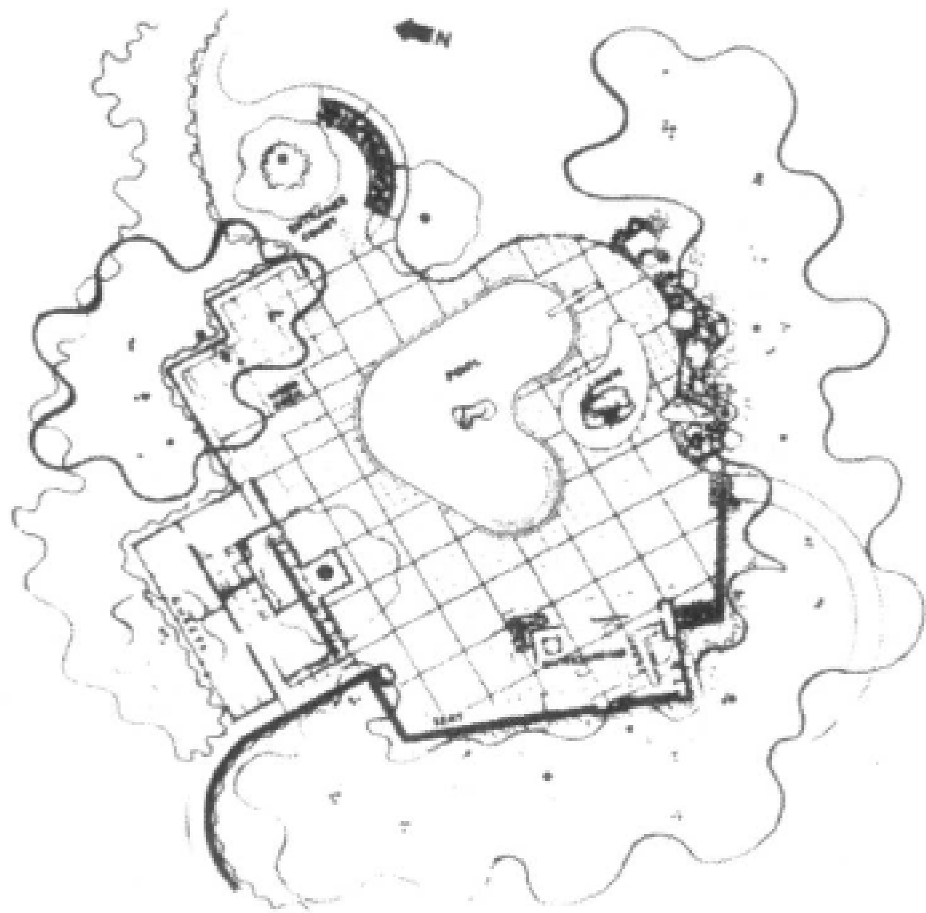
加利福尼亚州旧金山的庭园

托马斯·丘奇作（1948 年）

的温度是通过埋设在地板、阳台、中庭、游泳池中的铜水管调节的。墙面用隔热金属或带云母光泽的水泥或犹大州产的石材加工而成。室内是宽大规则的平台和连绵不断的草坪，迎面是简单埋设的沙漠冰形大玉石，接着，越过大片沙漠，逐渐向远山推移的远景构成了“沙漠之家”的主要部分。这座建筑中种植的植物有沙漠植物、香柏、柑桔树、丝兰、夹竹桃等。

此外，与纽特拉一样活跃在加利福尼亚的造园家还有托马斯·丘奇。现在，他作为美国第一流的造园家而尽人皆知，他在加利福尼亚筑造了无数所谓的“加利福尼亚花园”。丘奇生于波士顿，在加利福尼亚大学获造园学士（A. B.）学位，又获母校哈瓦多大学造园系的城市规划和造园专业的 M. S.（理科硕士）学位。他以谢尔顿旅行协会的名义研究了意大利、法国、西班牙等国的庭园，并写出了怎样使这些庭园适合于加利福尼亚环境的研究论文。在从事自己的工作之前，他曾就职于 Stiles & Van Kleck 事务所，参加了佛罗里达州的圣彼得斯堡的城市规划工作，他还历任俄亥俄州立大学的造园助教、加利福尼亚大学造园施工系的助教。在加利福尼亚，丘奇大部分时间也是在妻子、女儿所在的圣弗兰西斯科工作的，此外，他还在底特律、Des Moines、保利、哈瓦那、圣萨尔瓦多、巴拿马、巴黎等地工作过。除私人住宅的庭园外，他还完成了场地规划、栽植规划、以及为数众多的旅馆、学校、企业团体、政府机关的住宅规划任务书。

十年前曾参观过加利福尼亚花园的清水友雄先生在其报告中写道：“一言以蔽之，加利福尼亚花园就是极其自然而且自由的场地划分。它原封不动地吸收了住宅区的自然风光和景观，更进一步说它形成了一种与日本的回游式相似的样式。庭园不受制于园路、踏步石，而完个是一片毫无人工雕凿的天然场地。由于此地自来雨水稀少，所以住宅的屋顶大部分用树皮覆盖。该园的另一特征是将房屋的地板、阳台及草坪连成一片，因而屋外阳台的作用极大，它的利用把装饰性与功能性集于一体，成为庭园的一个重要组成部分。面对阳台的门厅也极宽敞，并放置了装饰花



加利福尼亚州的索诺马庭园

托马斯·丘奇协会

劳伦斯·海尔普林作

盆。家具多为铁制，与起居室相比，这里的家具不仅数量多，而且千姿百态。就栽植而言，从阳台四周一直到草坪都布满了开花的树木和灌木。总之，在房屋附近，用植物装点得十分美丽，实际上庭园完全变成了客厅的延伸。从大的特征方面来说，每户都造有游泳池，即便是街道旁的小住宅，其内庭中也设有水池。这些加利福尼亚花园全都将庭园与住宅完美地结合在一起，构成了令人心旷神怡的居住区。"

在美国，除了建筑师纽特拉、造园家丘奇之外，还不断涌现出 Garret Eckbo、Robert Royston、Lawrence Helprin 等等造园家，他们设计了众多的优秀作品。

巴西　近年来，在艺术的所有领域中，南美洲的实力是相当雄厚的。特别是在建筑界，仅仅数十年间，南美洲、尤其是巴西起到了世界艺术先锋的作用。1930年，年轻的建筑师们聚集在卢西奥·科斯塔的周围，他们研究了格罗庇乌斯、密斯·凡·德·罗、特别是勒·柯布西埃等欧洲大师们的作品。卢西奥·科斯塔称柯布西埃的理论是"巴西现代建筑的圣经"。另外，还有许多巴西建筑师，如，尼迈耶尔等都是勒·柯布西埃的弟子，并在巴黎的画室学习过。那时，勒·柯布西埃在许多国家、特别是美国留下了许多作品，但它们几乎都成了遭讥讽嘲笑的对象，巴西或许是一个接受勒·柯布西埃思想的国度吧。

从1939年到1945年第二次世界大战期间，巴西恪守勒·柯布西埃的教诲，设计了崭新的建筑，发展了城市规划建设。战前在建筑方面几乎令人不屑一顾的南美洲的巴西，如今一跃而为世界第一流的建筑强国。巴西最早的建筑杰作之一是著名的里约热内卢的文教部大楼。该建筑是按照勒·柯布西埃的设计方案，通过他的学生卢西奥·科斯塔、尼迈耶尔、雷迪、勒奥等人的通力合作完成的。

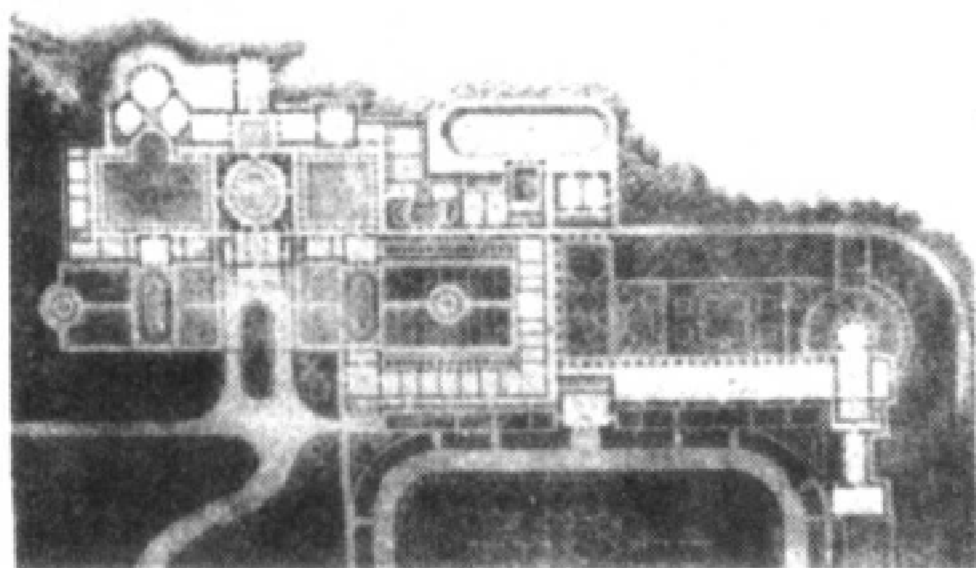
在巴西的这场建筑革新运动中，除上述的建筑师们之外，还有一个人的功绩是不可抹煞的，他就是画家兼造园家的布雷·马科斯，这是因为他与建筑师卢西奥·科斯塔、阿狄利奥·科勒利马的作品一起，为巴西的造园设计带来了崭新的创意。布雷·马科斯和波尔蒂奈里共同完成了上述的文教部大楼的墙面设计，并设计了屋顶庭园和地下庭园。米歇尔·拉孔在《现代建筑》中说："布雷·马科斯在庭园艺术方面的重要性，除日本造园家之外，无人可与之相匹敌。他将过去一直被平民看不起的热带植物引进庭园之中，并在整体上使它们成功地变成了高贵之物。"虽然巴西处于热带性气候条件下，然而，迄今为止它的造园传统仍然保留着欧洲的风格，直到最近建筑的庭园还带有索然无味的对称设计和千篇一律的弊端，本地植物几乎没有发挥应有的作用，而且还无视绿荫树的必要性。布雷·马科斯和他的弟子们都强烈反对均衡对称和方形，他们绘出了不规则的曲线，在设计上大胆创新，并在地面上将它们象曲线型透视图那样平滑地组合在一起。图案由植物的质地和色彩来构成，表现出与葡萄牙传统形式的铺砌地面、石头镶嵌结构或水的对比。

布雷·马科斯在巴西造园界中所起的重要作用，与英国的鲁宾逊、吉基尔在造园界的作用不相上下，即他认识到本地植物的永恒价值。他寻求那些往往被人们看作杂草的土生土长的植物和密林，就这样，它们使他获得了华贵的庭园植物，同时又突出了建筑的形态，与之形成强烈的对比。

九、著名庭园

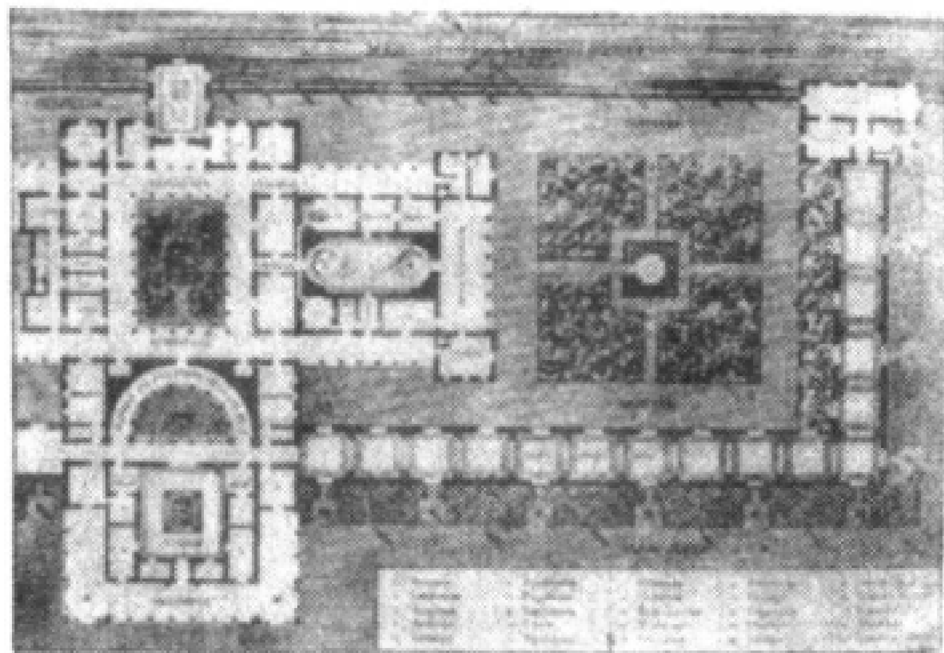
【劳伦提努姆别墅】

这座别墅距罗马西南十五英里、濒临奥斯蒂亚海滨、位于特韦雷河口之南，为冬春两季使用的别墅，它的结构兼有田园型别墅与城市型别墅的特点。别墅中的农业建筑远离海岸，居住建筑则临海布置。以下根据小普林尼的书信来详加论述。从住宅建筑中餐厅的窗口可遥望庭园，两旁种着黄杨和迷迭香的公路延伸在庭园的四



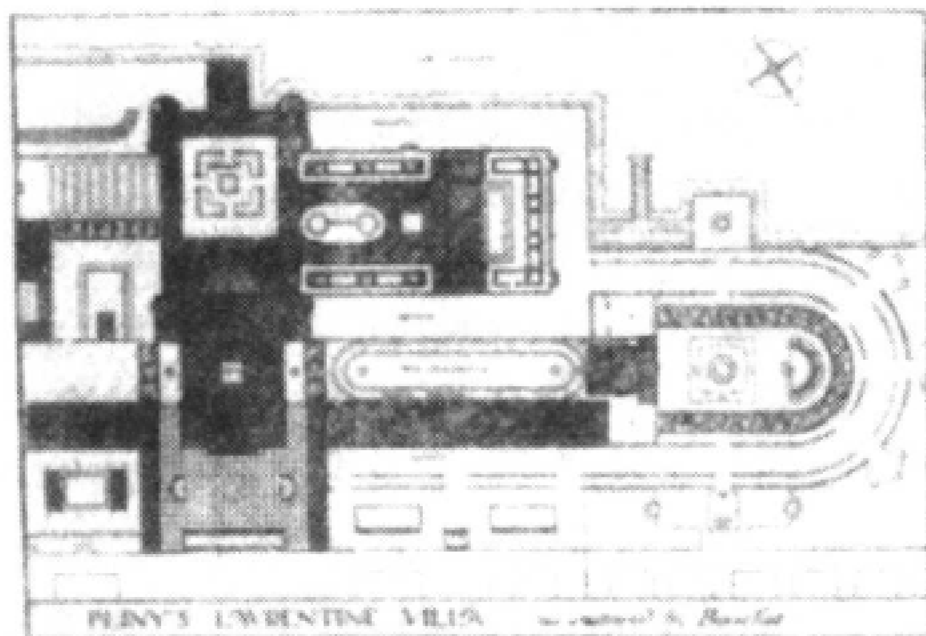
欣盖尔的劳伦提努姆别墅复原图

周，与园路的内圆周相接，铺满砂砾的园路上方葡萄藤缠绕，绿荫蔽日。庭园内布满了无花果树和桑树。从远离海滨的餐厅向外眺望，庭园的景观与海景同样令人陶醉。庭园后面有两间房屋，通过它们的窗口可以看见前庭和蔬菜园。柱廊从这里延伸出去，它的一排排窗既可观海又可赏园，而且，在狂风暴雨之日，两侧的窗扇可进行巧妙的调节。柱廊前有露台（Xystus），上面盛开着芬芳的紫花地丁，从柱廊反射来的阳光使露台充满了暖融融的气



豪德波特的劳伦提努姆别墅复原图（特里格斯）

息。此外，柱廊既保证了充足的日照，同时又挡住了东北风和西南风，并减弱了来自各个方向的风力，从而使它的两侧成为温暖宜人之地。庭园的这种布局还适于夏季，在夏天的整个上午露台都是背阴的地方，而在下午，与园路相连的庭园又不受阳光的照射，投射在庭园上的阴影还随着日头的移动而增减，在一日中最热的时分，阳光恰恰直射在柱廊的屋顶上，柱廊内便成了纳凉之处。推开窗户，西来的微风频频吹入，防止了因空气不流通而引起的郁闷。在露台与柱廊的尽端，有着小普

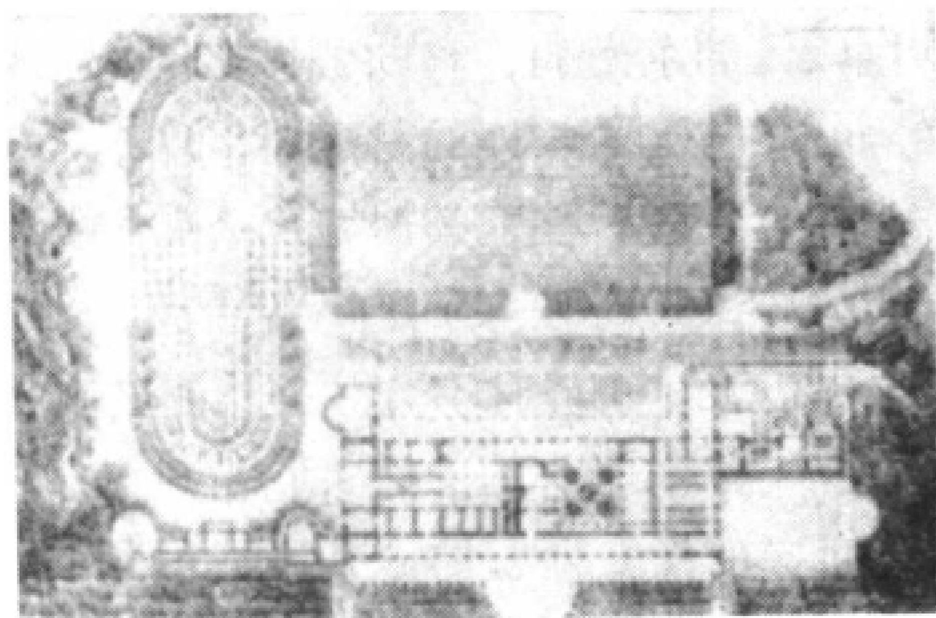


波切特的劳伦提努姆别墅复原图（特里格斯）

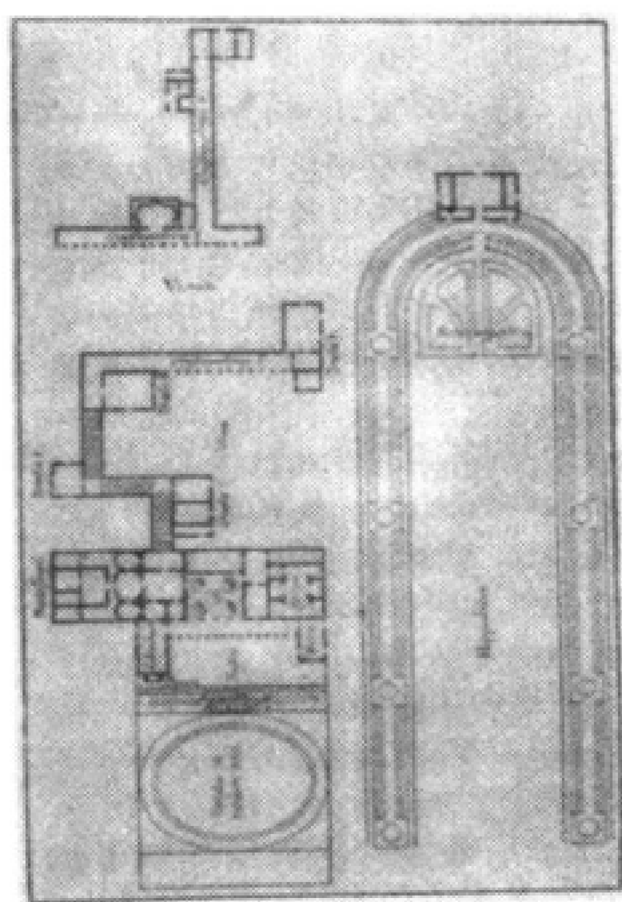
林尼建造的美丽的庭园建筑，那就是十分温暖的冬室。从中既可眺望露坛，又能观赏海景。

【吐斯库姆别墅】

这是一座都市风格的避暑别墅，建在距罗马一百五十英里的塔斯卡尼山麓的特韦雷河畔。它由三个部分组成，即一座正房及其附属建筑、两个建在坡地上的建筑群和三个运动场。正房是一座两翼带有侧房的南向柱廊式建筑，内有住房和中庭，两翼侧房是餐厅和卧室。中庭恰在柱廊的正中，它的四隅各种着一棵梧桐树，中庭中央是大理石喷泉。三间住房与中庭相连，其中之一是所谓的庭园室（garden room），室内绘有在庞培城中见到的那种精美的庭园壁画。柱廊前是露台，是一片边缘种着黄杨的花台形草坪区，露台外侧有花格墙。从露台开始，地形向下方缓缓倾斜，修剪成动物状的黄杨造形树相对而立，再往下是宽阔的树林，其中布满了枝柔叶嫩的老鼠霸属植物。园路环绕着这片树木区，它的两旁挺立着修剪得千姿百态的常青树。在这个区域的对面是一个带圆形车道的大露台，露台中央装饰着造形各异的黄杨树和灌木栽植。外墙全部隐蔽在修剪成阶梯状的黄杨树之中，看上去庭园与外景融为一体。墙外的牧场辽阔而美



欣盖尔的吐斯库姆别墅复原图（杰盖尔）



吐斯库姆别墅的复原图（戈塞因）

丽。沿阶梯拾级而上，抵达上层露台，这里有三个起居室。第一个俯瞰着种有梧桐树的中庭；第二个面对西面一望无际的牧场；第三间朝向葡萄园。第三个起居室与有顶柱廊（crypt porticos）相连，尽端的餐厅可将体育场、葡萄园、山地风光一览无余。第二部分是建在坡地上的建筑，它们位于葡萄园内，入口似在别处。其中也有两个柱廊，几间房屋和两座凉亭。从这里只能看见葡萄园而完全看不到庭园。作为第三部分的运动场被小普林尼记作“全园中的佼佼者”，它几乎完全丧失了运动场的功能。这是一块一边为圆形的长方形地域，其中以栽植为主，位置大概就在正房东侧下方的平地上。它掩映在爬满常青藤的梧桐树之中，梧桐树之间种着黄杨，与内侧的月桂树一起形成一片绿荫。运动场两侧构成直线边界线的栽植在末端弯曲成半圆形，罗汉松树浓荫蔽日。栽植内侧是一片阳光明媚的圆形蔷薇花园，与四周的绿荫对比强烈，令人心旷神怡，而直线园路则被黄杨树篱分成数条。在这里，草坪、形形色色的黄杨造形树及果树混杂在一起，整齐有序地交替造成方尖塔形等等，它们的中央仿造成自然的田园风光，其中还有一部分环抱着矮性梧桐树的图案

花坛。在它们的旁边伸展着两旁种着老鼠簕属植物的园路，园路尽端有白色大理石的四柱龛室（alcove）和一片葡萄树荫。大理石凉亭（summer house）立在龛室之前，其窗口对着草坪，与凉亭毗连的小私房内安放了躺椅，透过方形窗口可以眺望葡萄园。



阿得里安那别墅（戈塞因）

【阿得里安那别墅】

此别墅亦名哈德里安那别墅、提伯提那别墅、哈德里安尼宫等等，是一座建在蒂沃利山岗上的宫殿，动工时间大约在黑德里埃纳斯皇帝退位前12年，据说面积约160英亩。别墅的入口似在北面，因为来自罗马方向的道路都在北侧，故从这里通向宫殿的正面。罗马作家斯帕提安那斯认为："皇帝为纪念他的旅行建造了别墅



阿得里安那别墅的复原图（贝德卡）

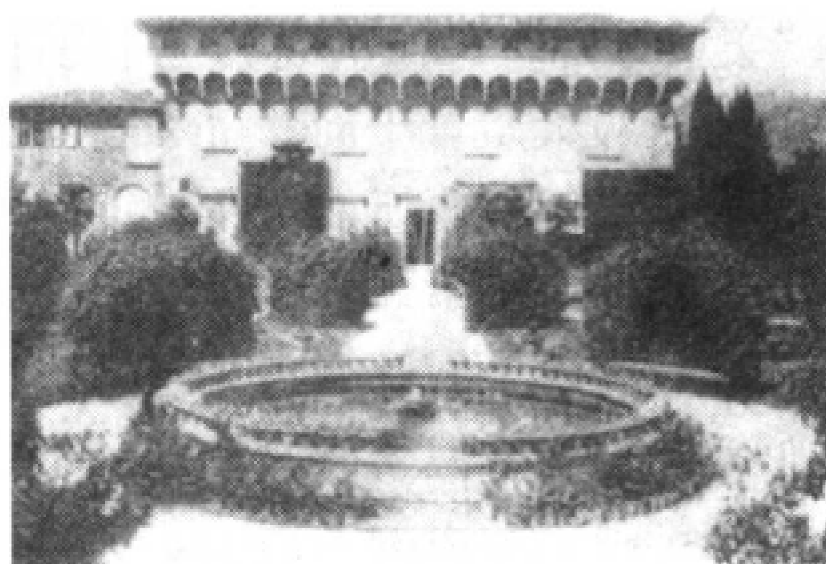
的一部分，并以利西乌姆、阿卡德弥、普利达尼乌姆、卡诺普斯、波伊凯勒、腾佩等名胜地的名字来命名它们。为了使之完美无缺，有的地方甚至还模仿冥界而造。它们象征着再现希腊的所有光辉的这种幻想"。斯帕提安那斯的这一论点成了后世参观者们的争论焦点。利戈里奥第一个为这些遗址命名。虽然这些遗址因遭受长年累月的破坏和掠夺，现已不能重现往昔的丰姿，但科伊尔仍然成功地复原了它们。

靠近北面入口处的是别墅中最早的建筑物——希腊剧场（Theatro. Greco）。剧场的舞台和座席至今仍清晰可辨。沿着舞台的后墙登上山岗，穿过成排的罗汉松树一直南行就是波伊凯勒。这是一个柱廊围成的矩形庭园，中央造有大贮水池。现在北侧的纵墙仅存约二百米。南侧围墙入口处的圆形凹室（exedra）可能是禁卫兵或奴隶的住房。东北角是"哲学家之家"的入口，那里有用雕像装饰的壁龛。从这里开始有一连串用坚固的墙壁围成的圆形鱼池，庭园中有贮水池，池中还有用柱廊装饰的小岛。这个建筑物的东侧是正殿。在紧靠前一座建筑物的稍凸起的地方有矩形图书馆的中庭，其西侧是图书馆建筑群。从此处再往东北行，以柱廊连接直抵餐厅。在这个餐厅里可远眺腾佩山谷和蒂沃利群山的美丽景色。中庭的东北侧是病房，它与多利安式柱廊连在一起。与中庭东南面相接的是庭园区。科林斯式大厅位于庭园区的东南隅，它的侧面被半圆形壁龛隔断。与大厅相连的是巴雪利卡，它有三十六根大理石柱，其西南面有带圆天井房的大厅，其内有一个更高的台座，故从这里可以看见御座厅。巴雪利卡的东南侧是称为"黄金门"的中庭，它位于六十八根花岗岩柱和大理石柱混杂围成的柱廊之中，它的东南面是带有半圆形壁龛的圆形天井，其中设有小瀑布。庭园区的西南方

矗立着一座多层警卫所建筑，它的一部分可能是兵营，一部分是佣人的住所。这座建筑的西边有地下柱廊，再往西行是一排房屋，俯视着下方的运动场（Stadion）。运动场以南一带的地势较低，形成一个长方形大中庭，其中央造有大浴场（grand thermae）。浴场所在之处是卡诺普斯山谷，是利用人工削平凝灰岩山岗造成的。此处仿照埃及，是黑德里埃纳斯效法埃及的生活，举办放荡不羁的宴会的场所。在山谷的端部，带有喷泉的大壁龛至今还保存完好。大浴场之北，还有保存得更好的小浴场。

【喀累吉奥别墅】

这是美第奇家族的别墅中最古老的一座，它位于佛罗伦萨西北两英里处。1417年柯西莫购置地皮，命米切罗兹设计了建筑与庭园。据说这座别墅深得柯西莫和洛伦佐的宠爱，他们两人都是在这里安然辞世的。别墅内建筑物的开窗极小，其上有锯齿形墙壁，具有中世纪城堡的外观，除了敞廊之外，全然不见文艺复兴的建筑特征。建筑被建在平坦地带，由于布置巧妙，从这里可将托斯卡纳一带的美丽景色尽收眼底。据戈塞因记载，庭园自建成后历经数个世纪的沧桑，其中只有它的栽植发生了很大的变化，而其它主要特征仍然如故。该别墅的主庭园在建筑物正面展开，并封闭在高大的锯齿形墙内。自始以来，前面的花坛大概就是由小墙壁和门等与大庭园分开的，看来还装饰着一些陶制花瓶。主庭园内的栽植与夸拉基别墅相似，建有绿廊，其余各处植有果树，当然还栽种着造形黄杨树，建着内设坐凳的园亭，此外还没有坐凳。正如布克哈特指出的那样，该别墅中植物的种类繁多，外观形若一座植物园。



喀累吉奥别墅（戈塞因）

【卡法鸠罗别墅】

该别墅位于佛罗伦萨市北十八英里的亚平宁山脉的分支穆格罗山谷间，与上述喀累吉奥别墅一样，它也是由米切罗兹奉柯西莫之命设计建造的。该别墅的建筑物已不再取十五世纪前半叶的式样，而是带濠沟和吊桥的城堡式。十九世纪，改建了建筑，并拆除了濠沟与吊桥，不过，通过当时的绘画作品，我们仍可详细知道从别墅外观到庭园内部土地分配的情况。别墅的主庭园位于城堡的后面，取围墙环抱的规则式。在长长的园路尽端设有漂亮的庭园建筑，牲畜圈及其它附属建筑则都并列在城堡的东侧，现在它们仍位于外墙的外侧。从古画上看可以清楚地知道，这个庭园及其四周的田园面貌几乎丝毫未改。透过这座别墅的窗户还可眺望到柯西莫的整个领地，故而有人说这座别墅比喀累吉奥别墅更得柯西莫的欢心。

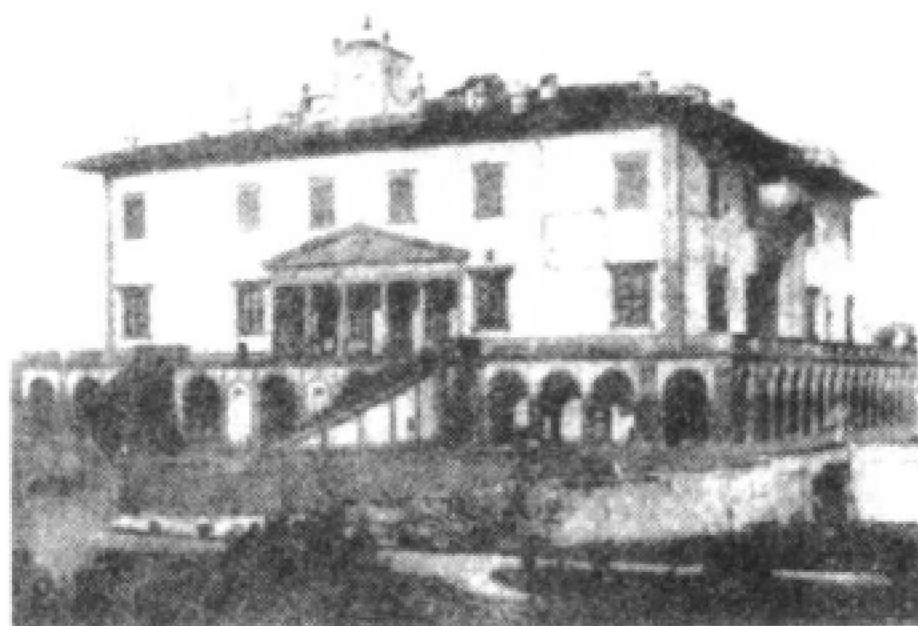
【费索勒的美第奇别墅】

这座别墅是十五世纪中叶米切罗兹为柯西莫之子乔孔建造的，它位于费索勒山丘的斜坡上，现已被改为巴洛克式，故很难见到十五世纪的特征。诺曼·牛顿对这座别墅的重要性做了如下的论述，并赞扬了米切罗兹的才华。

“美第奇别墅的最大特点是它的位置选择。别墅被大胆置于面对费索勒山顶正下方的陡坡上，视野所及方圆数英里的广阔全景尽被纳入别墅之中。这座别墅或许并不能使那些希望看到完美无缺建筑细部的人们心满意足，但其所取基本形式的价值却会得到独具慧眼的人们的赏识，其中的一些处理手法大胆有序、构造简洁，这些佳作后来成为意大利最人工化的华丽别墅设计的基础。这座别墅虽然没有豪华的装饰，但却表现了杰出的基本设计方法。它说明只要是接近完美的造园工程，它为人们提供的观览范围就决不会仅仅囿于它所拥有的那片场地，而是将其周围景观的全部或最为精彩的小景作为自身构造的一部分。如建筑物朝东、西方向凸出的宽敞平台，为人们提供了领略四季常在的远山美景的场所，就这个意义而言，远山之景也变成了别墅的一个组成部分。此外，下部的庭园和菜园布置在视线以下，因而毫不妨碍人们眺望远景。

【波吉奥·阿·卡亚诺别墅】

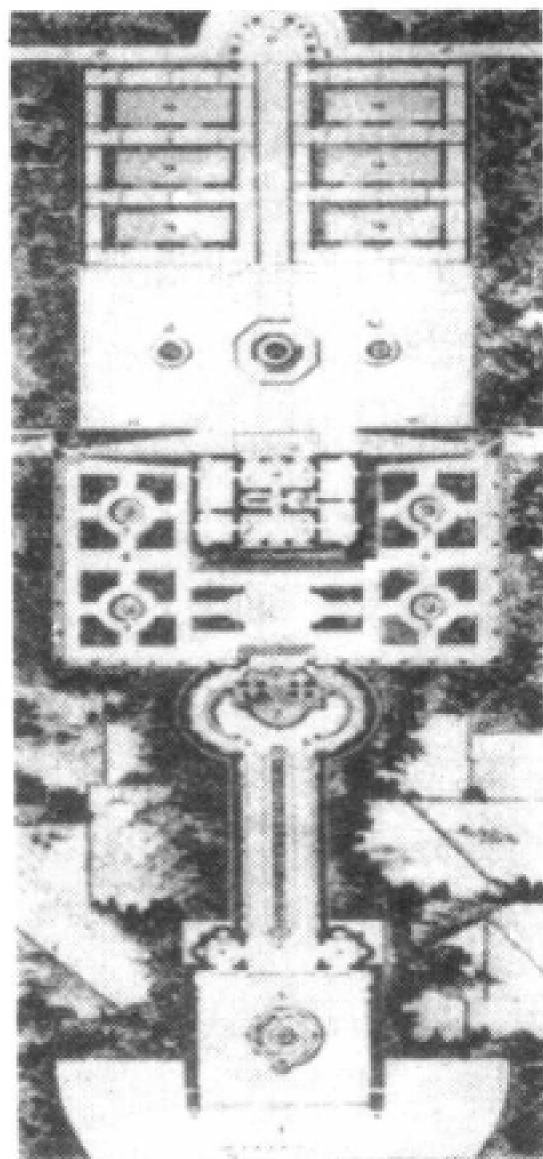
这座别墅是洛伦佐于 1485 年令桑加罗建造的。它位于佛罗伦萨和皮斯托亚之间奥姆布罗内河的沿岸。它的建筑物成功地实现了从柯西莫时代沉闷厚重的城堡样式向明朗开敞样式的飞跃。别墅基地的四隅建有园亭，它们使人联想起中世纪的城堡，建筑物正面入口处以敞廊加以突出，这也基于古代寺院的样式。在宽大的台基四周设有带栏干的露台，在这里可以领略美丽的景致。该别墅在洛伦佐生前尚未完成，接着又因美第奇家族时运不济，所以别墅庭园的完成当为后世的事情了。现在这个庭园虽被改成了十八世纪的风景式林苑，但从古画上来看，它与卡法鸠罗别墅一样，也淋漓尽致地表现了文艺复兴早期庭园的特征。



波吉奥·阿·卡亚诺别墅（戈塞因）

【法尔纳斯别墅】

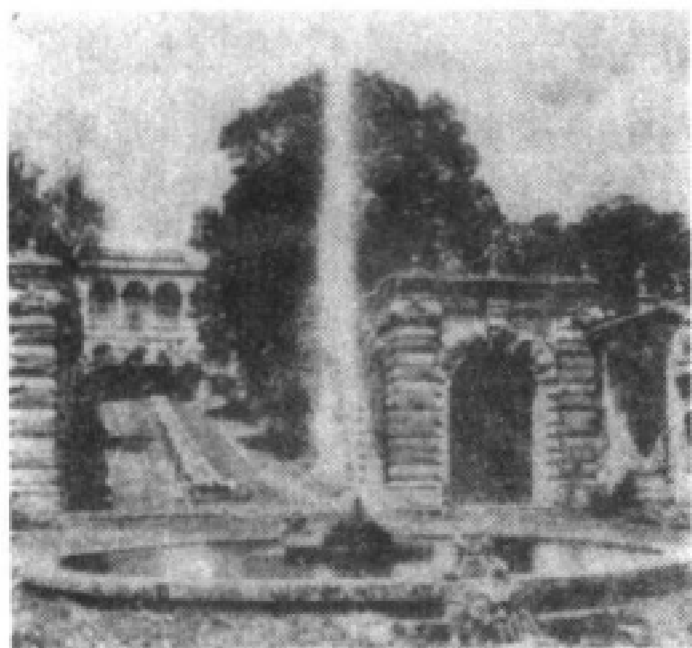
该别墅位于罗马以北约七十公里的维泰博附近的卡普拉罗拉城，故又称为“卡普拉罗拉别墅”。枢机官亚历山德罗·法尔纳斯（保罗三世）命维格诺拉及其兄弟朱加利建造了这座别墅，1547 年动工，1559 年始成。亚历山德罗死后，该别墅归



法尔纳斯别墅平面图（波尔顿）

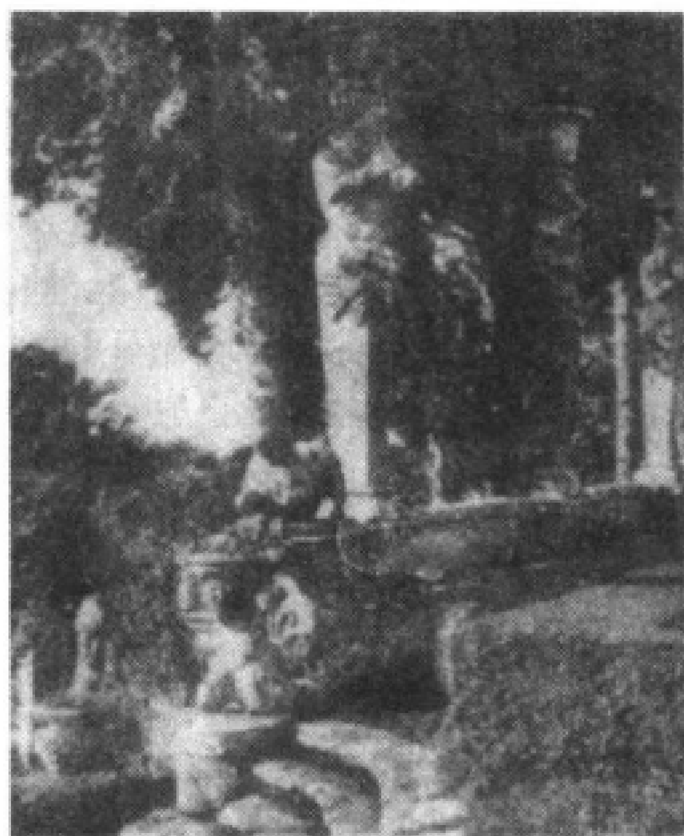
法尔纳斯·奥多阿多所有，不久后又在别墅内建造了庭园建筑和上部的庭园。这些

部分仍是朱加利设计的，但建造年代不详。其内的宫殿是带有大台阶的五边形建筑物，庭园位于宫殿之后，并以狭窄的水渠相隔。庭园部分由四层露台组成，它的透视线穿过栗树林中弯弯曲曲的道路，通向最低层露台及该层露台上的阶式瀑布处，阶式瀑布的两边布满了奇形怪状的河神。在底层露台的两侧造有两座凉亭，为人们提供了凉爽的休息场所。线型新颖、似引导流动的阶式瀑布的海豚雕像极富魅力，引人身不由己地走向第二层露台。这



法尔纳斯别墅的喷泉（布林库曼）

是一个椭圆形的壁龛式的地方，沿其两侧弯曲的台阶拾级而上即可来到第三层露台上的大花坛中央。这是庭园中的主要区域。从这个露台再往前行，在第四层露台的后部耸立着一座二层的园亭。园亭建在黄杨树篱植坛的中央。围墙中的矩形道路盖满了青草，围墙上耸立着高十六英尺的女像柱，柱顶放置着花瓶，每隔一定距离还设有装饰性坐凳。在园亭后面，从植坛两端沿第四层露台的支承墙筑有通往该层即顶层露台的台阶，穿过台阶底部的门可以走向庭园四周的栗树林和结实累累的葡萄园深处。沿着台阶还装点着许多雕刻装饰品和水景设施。在台阶外侧，阶梯状地交错安放着一些肥硕的海豚雕像和浅水盆，构成了流向底层露坛的水的中转台。顶层露坛形成了园亭后庭院的一部分，挡土墙将其上的草坪划分成比例恰当的各种



法尔纳斯别墅（布林库曼）

形状，位于园亭轴线上的美丽的大理石喷水和设在它的两侧的两个浅喷水盆更为它锦上添花。绿色草坪上，一条马赛克铺砌的园路犹如铺上了一层东方绒毯一般，这条通道一直抵达鲜花露坛端部的门。鲜花露坛是构成底部三个露坛的花园，现在几乎已夷为荒野，但其中一些残存至今的部分还保留了昔日的华美景观。

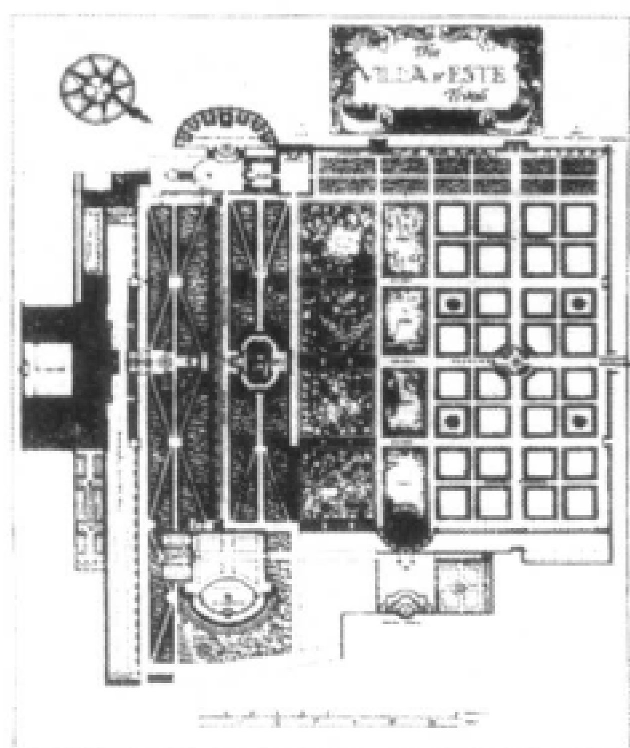


法尔纳斯别墅（布林库曼）

【埃斯特别墅】

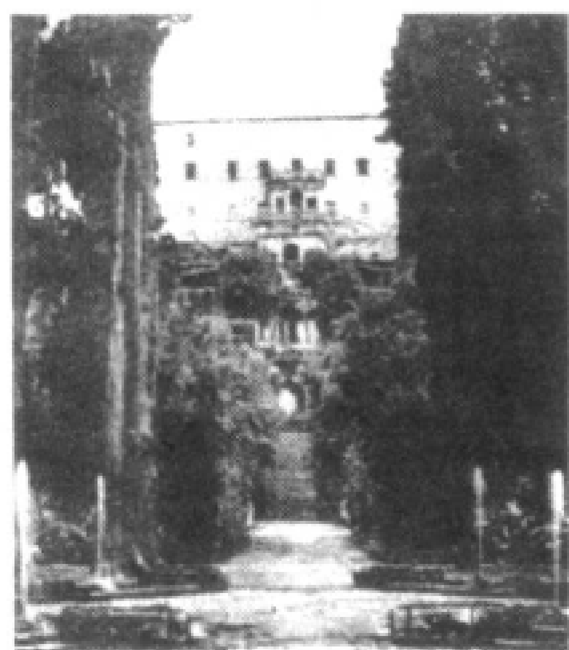
它位于罗马以东四十公里的蒂沃利城。1549年，弗拉拉的枢机官伊波利托·埃斯特被教皇保罗三世任命为蒂沃利守城官时，建造了这座消夏别墅。别墅是由维格诺拉的弟子利戈里奥设计的，除他之外参加设计工作的还有波尔塔和著名的水工技师奥利维尔利。伊波利托死后，到1796

年该别墅归枢机官卢吉和亚历山德罗所有，但因埃斯特家族的厄科尔三世无嗣子，所以别墅就归其女的姻亲、奥地利大公费迪南德所有。第一次世界大战爆发时，意大利政府没收了该家族的别墅。



埃斯特别墅平面图（特格斯）

埃斯特别墅庭园的总面积为600英尺×800英尺（约一万四千坪），它将向西北急剧倾斜的斜坡推平后筑造了六个露台。底层露台占地约300×600平方英尺（约五千坪），入口设在西北墙体的中央，围着露坛中央的喷泉，有种着罗汉松的



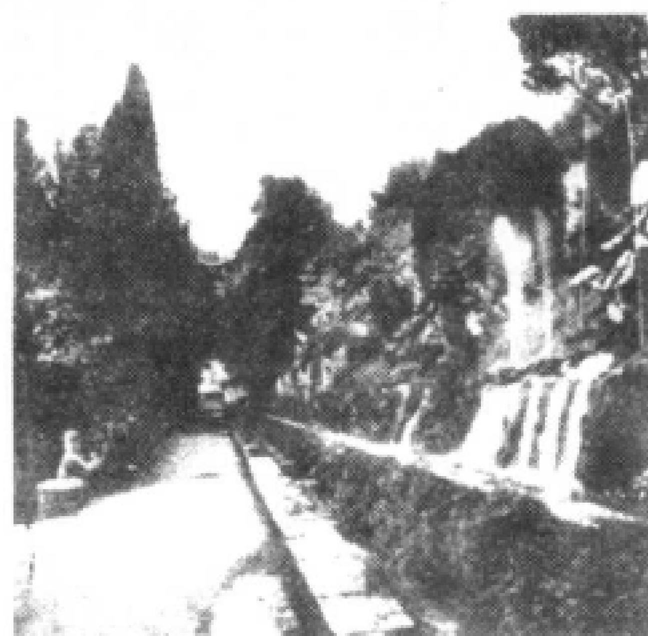
埃斯特别墅内的“罗汉松园亭”（布林库曼）

“罗汉松园亭”，四周花园环绕，外侧还辟有菜园。沿着它们的内侧，并列着一排占地约五十平方英尺的四个泉池，泉池四周摆满了石花瓶。从位于泉池轴线东北面的喷泉中喷出的水注入了巨大的水风琴中，再从那里形成瀑布落入泉池中。从底层露坛伸出三道台阶，穿过具柄冬青树林，通



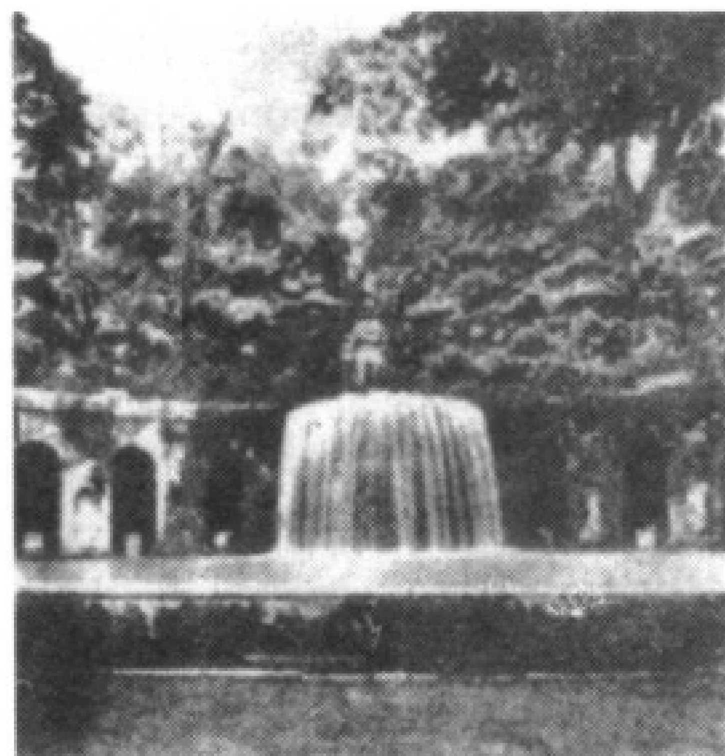
埃斯特别墅内的“龙喷泉”（布林库曼）

向第二层露台。在连接第二层与第三层露台的坡道中央筑有著名的“龙喷泉”。喷泉耸立庄椭圆形的水池中，水池左右两边

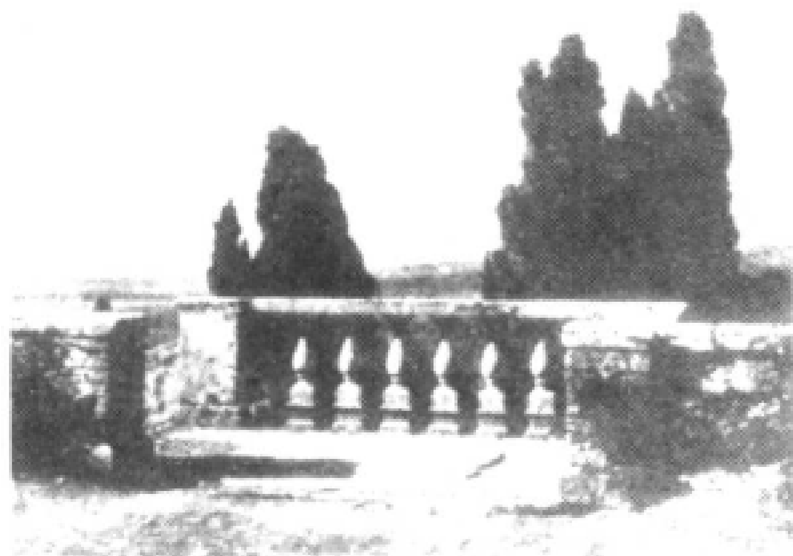


埃斯特别墅中的“百泉台”（布林库曼）

的半圆形台阶上盖满了常春藤和杂草，这是全园的重心所在。接着它的第三层露台名曰“百泉台”，沿露台长边的斜坡上每隔数英尺就有无数个迸射着水花的喷水。



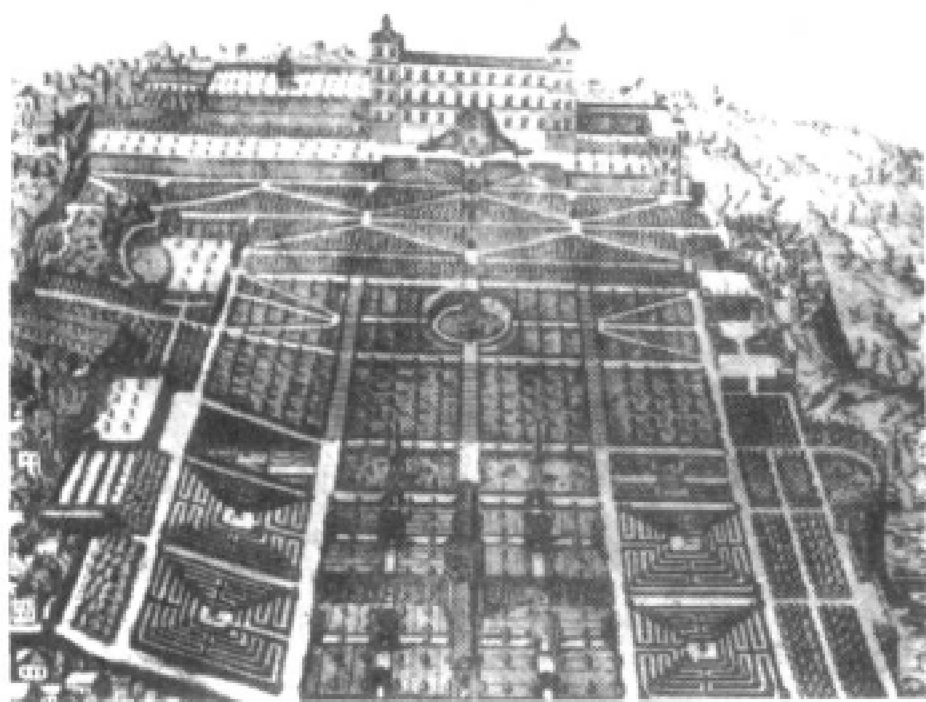
埃斯特别墅内的“阿瑞托萨喷泉”（布林库曼）



从埃斯特别墅的顶层露坛远眺到的风景
（布林库曼）

在第三层露台的东北部，以阿瑞托萨雕像为中心、前方设有半圆形水池的“阿·瑞托萨喷泉”，构成一个水量丰富的所谓水剧场。与此遥遥相对的西南部，筑有被建筑物环抱着的喷泉。现在这部分几乎已成废墟，过去却是著名的“水风琴”。此外，别墅中还有小寺庙与剧场，以及再现古罗马古代城市景象的小模型等等。

顶层露台位于建筑物的前面，是一块铺砌而成的宽约四十英尺的地方，边缘设置了石栏杆。位于中部的美丽的石台阶从

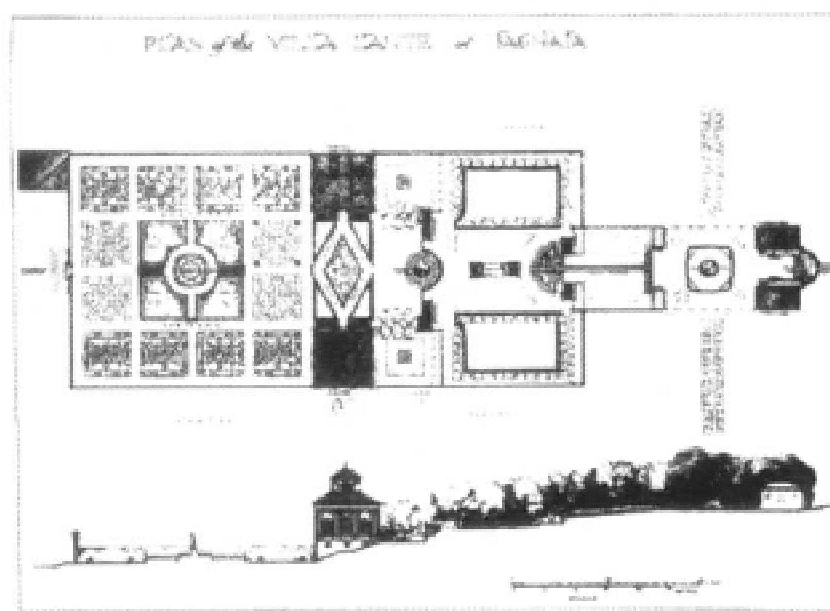


埃斯特别墅的古画（戈塞因）

两侧通向这个露台。从这个露台和建筑物开始，穿过下方的罗汉松树梢及具柄冬青的密叶，可将远处坎帕尼亚的橄榄树林及地平线上隐约可见的萨巴艮群山一览无余。现在树木长得太高，否则就能象过去那样清楚地看到整个别墅。

【兰特别墅】

这座别墅地处维特尔博附近的巴尼亚伊亚。它最初是十四世纪维特尔博的僧侣拉尼埃里建作猎舍的简易建筑物，十五世纪，枢机官李多尔费进行了扩建，以后从1560年到1580年，枢机官冈巴拉花了二

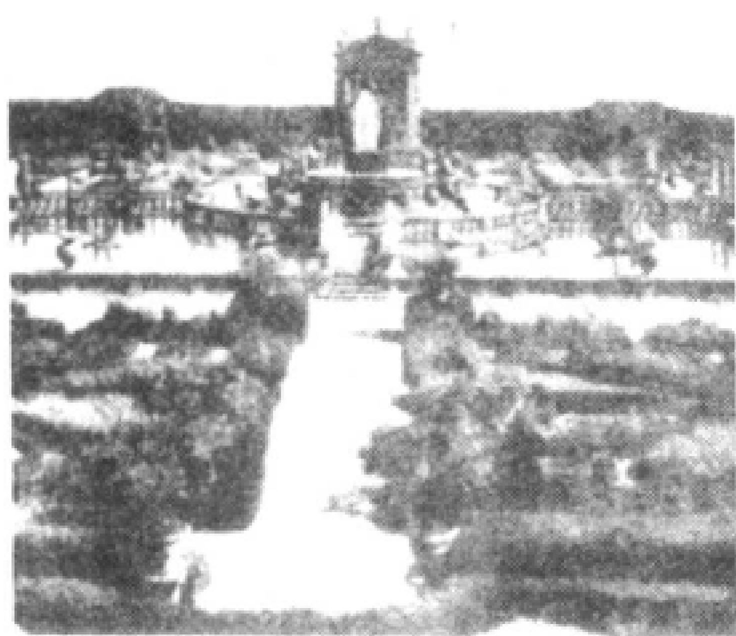


兰特别墅平面图（特格斯）

十年时间才大体建成了这座别墅。冈巴拉死后，这座别墅的继承人、枢机官卡扎烈将它转让给了罗马教廷，当时这里只有一座园亭，西克塔斯五世之甥、枢机官蒙达多增设了形状酷似第一座园亭的第二座园亭，并在花坛中央设置了美丽壮观的喷泉。据说，朱利奥·罗马诺、维格诺拉等建筑师都参加了这项工程的设计建造工作。该别墅现在的主人是兰特公爵。这座别墅设置在向北缓缓倾斜的山腰地带，总

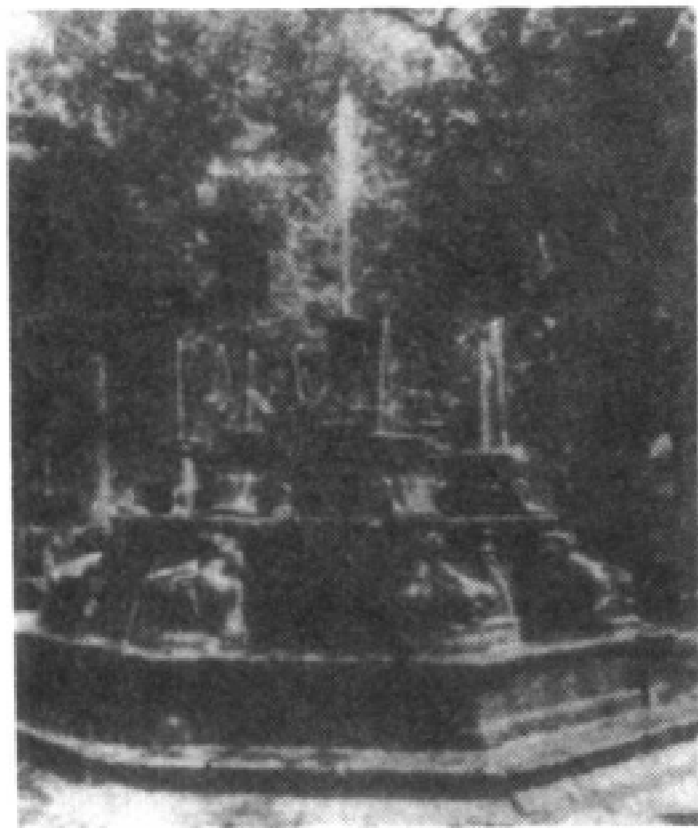


兰特别墅内蒙达多设计的喷泉（布林库曼）



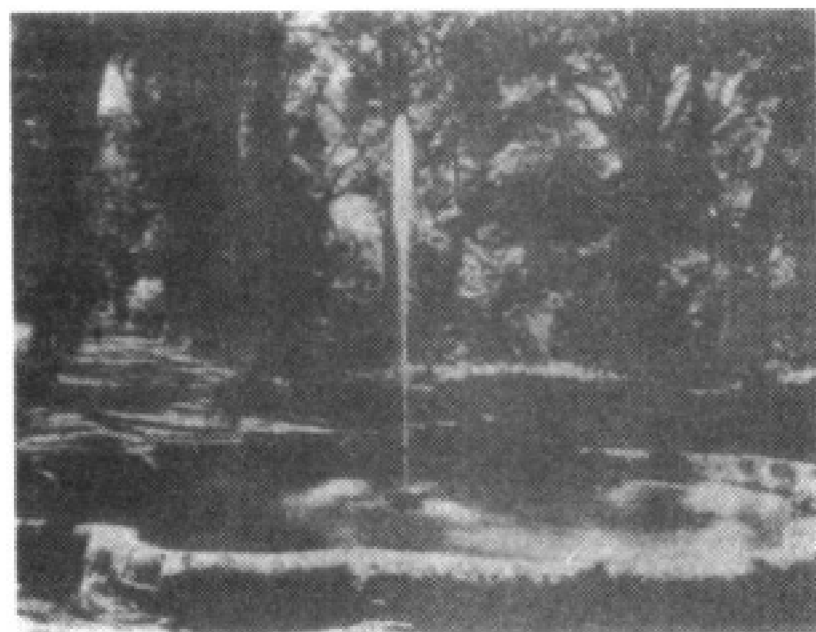
兰特别墅内环绕着水池的花坛（布林库曼）

面积为250英尺×800英尺（约六千坪），四周高墙相围。它由高低相差约十六英尺的四层露台组成，形状优美的台阶将这四层露台连在一起。底层露台面积约150平方英尺，入口位于北墙正中。这层露台的中央筑有一个正方形的水池，周围绕以栏杆，池中圆形的小岛上架设了四座桥。岛上有四尊雪花石膏制作的美丽的群雕喷泉，其上支承着蒙达多设计的水装置。池的周围是用紫杉树篱围成的花园，其中布满了桔树、砂砾园路、黄杨饰边树等等。在这层霹台与第二层露台之间，建着两座相互独立的园亭，俯瞰着上述的花园。从花园出发，穿过这两个园亭之间，沿着两条平缓的坡道和两边的台阶即可达第二层



兰特别墅内的海豚喷泉（布林库曼）

露台。在这层露台上有两片草地和洋梧桐树林。再由此拾级而上就来到了第三层露台上奇特的圆喷泉两侧。这层露台靠近山腹地带，比前述的露台都要大。它的两侧是对称种着树木的小草坪，露台中央造了一个长方形水池。这层露台上的中心设施是那座“巨人喷泉”。从上方落下的水流淌在象征岗巴拉家族族徽的蟹的四肢之间，再落入两边倚着河神的水池中。第四层即顶层露台的宽度仅为第三层露台的三分之一。这层露台沿纵向被分为三个部分。位于坡度相当大的斜坡上、被称为“卡特那”（Catena）的一段高渠道沿中轴线流过，将下部分一分为二，渠道两边是



兰特别墅内丛林中的喷泉（布林库曼）

用高大的树篱围起来的草坪区。在宽阔而低矮的台阶中央耸立着“海豚喷泉”。在用树篱围成、形如坐凳的壁龛后面，建造了两座内设石桌和凳子的美丽园亭，这部分露台的端点在半圆形的洞窟处，从上面的山岗引来的水流向小瀑布。在庭园围墙的另一方造有林苑，如今它的面积已稍有减小。

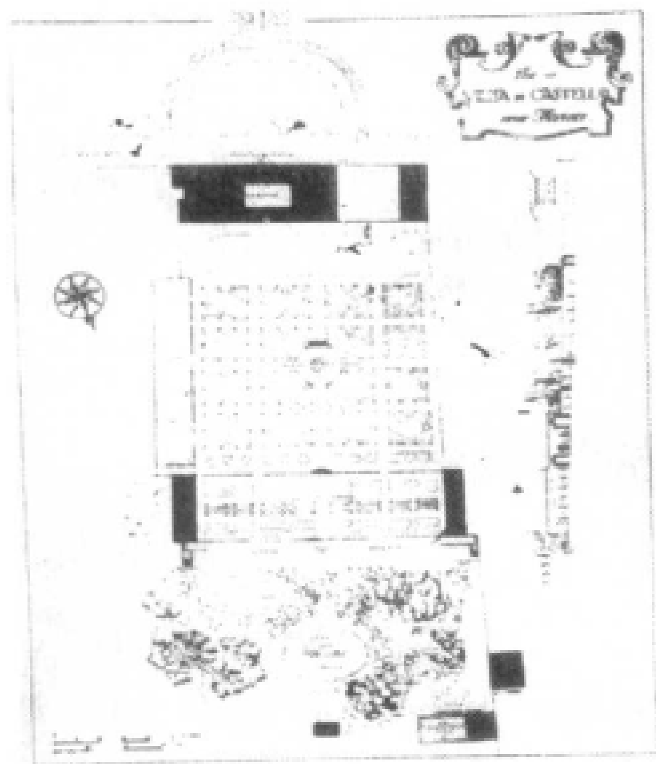
【卡什特洛别墅】

它位于距佛罗伦萨市西北五公里处的卡什特洛城，并因此而得名，它的原名叫“瑞雷别墅”。别墅建造在卡什特洛城附近的莫累罗山脚。柯西莫一世为大公时

(1537年)，请来雕刻家特里波罗在父亲所建的住宅周围建造庭园，尽管直至特里波罗死时庭园仍未竣工，但已初具规模了。

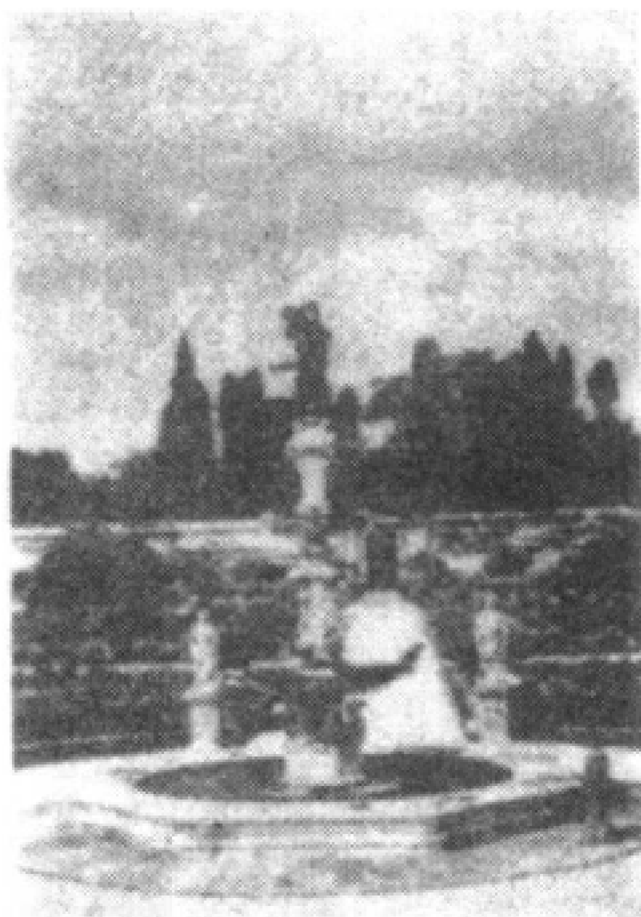
别墅中的建筑物建在场地西南部的低凹地带，庭园则位于其北面的平缓斜坡上，围着高墙。主轴线上的园路在顶层露台基座上的洞窟处结束，全长约三百英尺。与主轴园路相垂直的花园中心有博洛尼亚所造的"赫拉克勒斯喷泉"。四周的花坛边缘种植着黄杨树，东北面有十八英尺高的围墙。在这座别墅中，除了"赫拉克勒斯喷泉"外，还有"山林水泽仙女喷泉"，后者现已被移放到该别墅附近的彼特拉亚别墅中了。

连着这个花坛的为一稍高而细长的露坛，露坛上开辟了一片柑桔园，其两侧建



卡什特洛别墅平面图（特格斯）

有培育柑桔树的大温室。夏天，园丁将盆栽柑桔树、柠檬树搬出温室，并排摆放在主轴园路两旁的石台上。这条主轴园路以顶层露坛的基座处为终点，基座上设有洞窟。沿柑桔园两端的台阶而上即可到达这层露台上。站在顶层露台上可以环视整个别墅及至远方的阿尔诺溪谷。这层露台是瓦萨利所记的迷园的遗址，现筑造了一个中央建小岛的圆形贮水池，四周是由具柄冬青及罗汉松古树造成的丛林。池中岛上雄踞着象征亚平宁的巨大雕像，据说它是

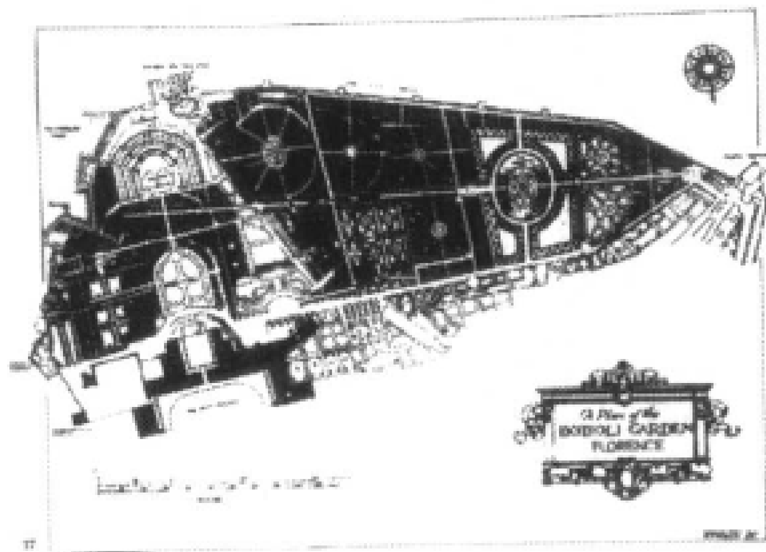


卡什特洛别墅内的赫拉克勒斯喷泉（布林库曼）

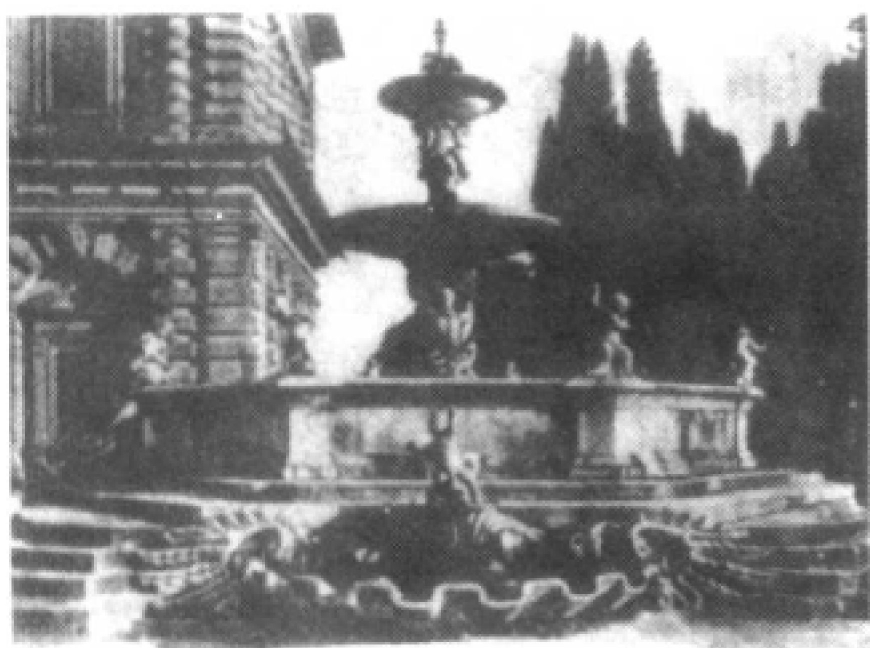
特里波罗所作，带有榨油场的古朴的园丁小屋也造在水池的附近。

【波波利园】

位于佛罗伦萨市西南隅，是附属于彼蒂宫的庭园，该宫殿是卢卡·彼蒂于1441年请布鲁内莱斯科设计建造的。1549年这座宫殿及其所有土地都被彼蒂家族卖给了柯西莫一世，于是，这里便成了出生于西班牙的柯西莫夫人埃列奥诺拉·迪·托雷多所喜欢的府邸。翌年即1550年，她让特里波罗将宫殿后面的果园改为庭园，后由阿曼那提接替该工程，几年以后，庭园才终于被本塔伦提建成。波波利之名相传是埃列奥诺拉根据过去领有这片土地的波波利家族之名来命名的。在美第奇家族所



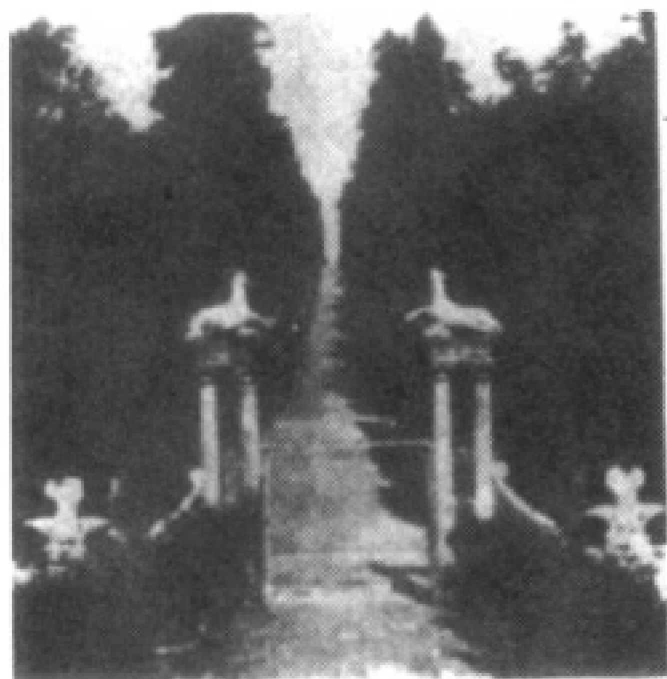
波波利园平面图（特格斯）



波波利园中圆形剧场的喷泉（布林库曼）

有的庭园中，波波利园面积最大，更重要的是它几乎未改旧貌。

波波利园的总面积约为150英亩（约18万坪），它由完全独立的两部分组成。一部分从宫殿中央开始，沿南面的主轴园路延至城墙；另一部分以大体垂直于主轴线的园路为轴线。连着宫殿的前庭十分宽大，它与庭园部分之间筑有露台。露台上建着带阶式瀑布的八角形大喷泉，露台的基座中开凿出洞窟，内设各种雕像和水工设施。比前庭稍高之处建有一座圆形剧场。剧场呈大半圆形，设有六排石凳，剧场上下都围着栏杆。与下部栏杆相接的是等距设置的壁龛，其内安放着雕像，栏杆后面还围着造形月桂树篱，它的背景是一片盖满了具柄冬青树的斜坡。在圆形剧场正中耸立着斑岩造的大水盘和方尖碑。从圆形剧场出发，通过具柄冬青树林间的数



波波利园中罗汉松林荫道
（布林库曼）

层露台就登临了饰有博洛尼亚制作的青铜的“尼普顿喷泉”的露台。在此喷泉上方的草坪围成如圆形剧场那样的马蹄形。沿顶层露台右侧的台阶而上，即为“骑士之庭”。这是用花坛造成的一种秘园（giardino segreto），中心处设置了一座青铜制的猿雕像喷泉。屹立在庭园东面的望阁高出宫殿150英尺，在其上可以尽情领略佛罗伦萨风光。

西面的庭园部分完全没设露台，而是以罗汉松林荫大道为主轴线，面向城墙笔直延伸半英里，庭园恰好以波尔塔·罗马那为顶点，形成一个楔状。庭园两侧的区



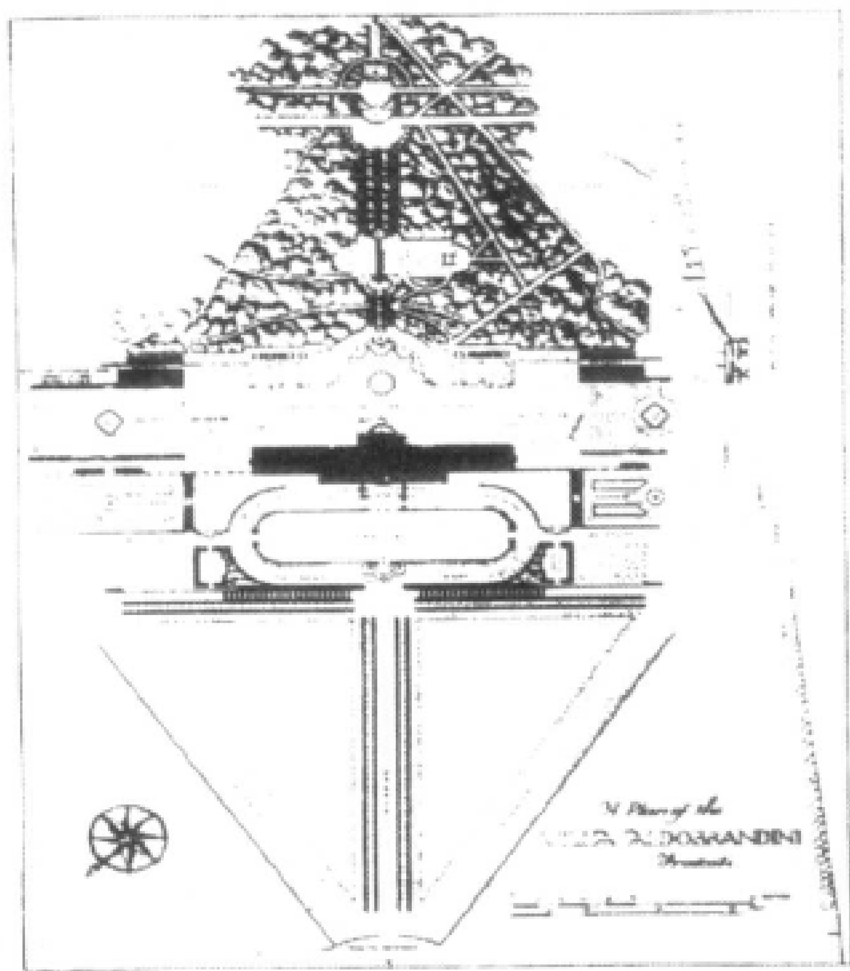
波波利园中伊索罗托的一座喷泉（布林库曼）

域中具柄冬青树林铺天盖地，其中一个区域中至今还残留着尽为人知的菜园——菠萝庭园。沿罗汉松林荫大道而下，即达向内敞开的平坦地带。这是一种柠檬园，称为所谓的“伊索罗托”（Isolotto）。一个椭圆形的水池环抱在茂密的具柄冬青造形树篱之中，池中的椭圆形小岛上架着两座桥。池边装饰了栏杆，池中还有骑马的群像，岛中心处立着一座博洛尼亚所作的“俄刻阿诺斯喷泉”。

【阿尔多布兰迪尼别墅】

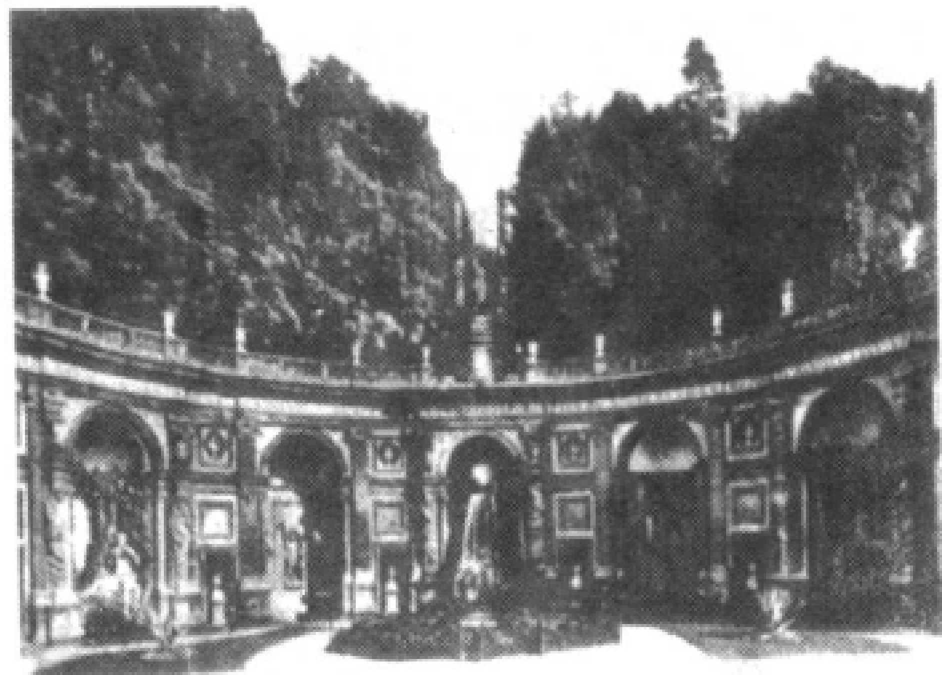
据说该别墅位于距罗马东南十二英里的弗拉斯卡蒂的阿尔邦山腰上，此地原来曾建有奥古斯都大帝的别墅。1598年，教

皇克莱门八世之甥、枢机官彼埃特罗·阿尔多布兰迪尼就让建筑师波尔塔开始建造这座别墅，工程一直持续到1603年方由波洛尼亚的多麦尼奇诺完成。水工程是由丰塔那和奥利维尔利设计的。



阿尔多布兰迪尼别墅的平面图（特格斯）

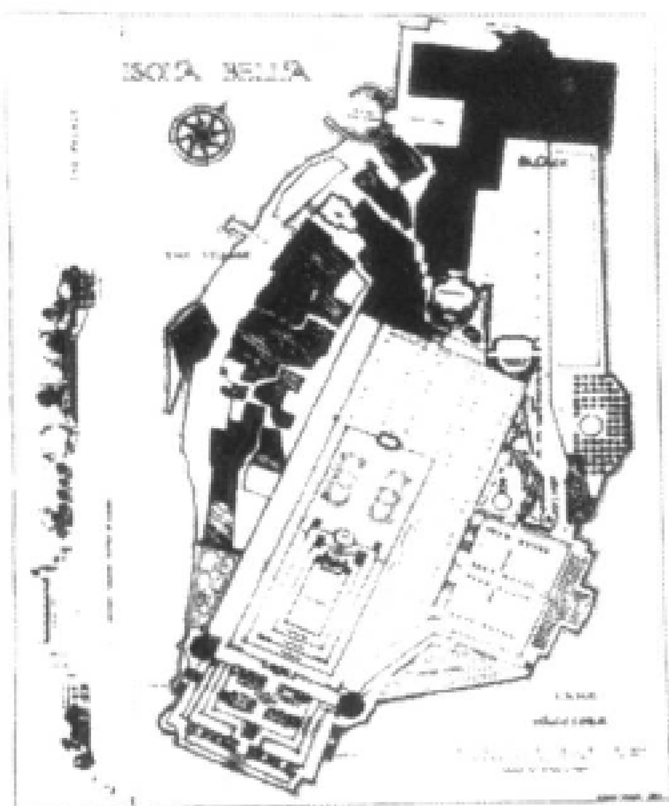
从位于西北面的“穆尼西彼奥广场”（Piazza del Municipio）前的正门进入，经过平缓斜坡上的三条林荫道走上斜坡，就来到了园亭前的底层露台（现已不再使用这个入口，在园亭所在的露台上还有其它的入口）。在这三条园路中，中央的一条园路穿过园亭的中心，与其后的阶式瀑布的轴线一起组成了本园的主轴线。在中央园路的终点处有设在第二层露台台座壁上的大喷泉，在它的两侧各有一条通向园亭的半圆形坡道。由这两条弯曲坡道围成的马戏场形状的露台台座壁上开凿了一些大洞窟。这层大露台的地面是铺砌而成的，其上既无草坪也无花卉，只安装了漂亮的石栏杆。由此穿过建筑物，沿露台两侧的台阶而上就到了园亭所在的露台。这是一个面积约为200×600平方英尺的大露台，在它的一侧有种成五点形的洋梧桐树；另一侧是一个规则庭园。东侧花园中有绿廊和船形喷泉。著名的水剧场就建在建筑物对面，它是整个庭园的中心，至今仍还基本保持着原来的状态。顾名思义，在这个水剧场中，水起着形形色色的重要作用。先从相距八公里的阿尔基多山上将水引来，贮存在后山腰的水池中，再通过两个天然瀑布和水池，以及砖砌渠道将水引到小瀑布上。在其两边，耸立着用族徽装饰的爱奥尼亚式马赛克镶嵌的圆柱，沿圆柱周围的螺旋形水沟流淌下来的水迸射着水花。从小瀑布顶上，流水发出震耳欲聋的音响飞流直下，落进中央的瀑布，再注入半圆形的大剧场型水剧场中。这个水剧场内凿有壁龛，其中安装了各种水装置。在中心的壁龛内，有阿特拉斯雕像，他背依苍穹，双臂顶着蓝天，瀑布落下的水在他的肩上溅起层层水花。在另一个壁龛中，潘神正悠闲自得地吹着笛子。在这个水剧场的左侧，建有礼拜堂的侧房，与它对峙着的侧房就是闻名的“帕耳那索斯”。过去这里还设有水风琴，利用水力发出微妙之音，还有小鸟的啼鸣、风雨雷鸣之声，除此之外，还有一些令人惊叹不已的技巧，现在由于缺乏水力，这所有的一切都悄然无声，再也不见昔日的壮景了。在顶层露台上设有喷泉和水池，从两端的坡道即可到达这里，其上密布着丛林，形成喷泉和瀑布的优美的背景。



阿尔多布兰迪尼别墅的水剧场（戈塞因）

【伊索拉·贝拉别墅】

这是波罗麦昂群岛的第二大岛上的一个庭园，该岛位于马乔列湖西岸的斯特雷扎城的附近。卡罗·波罗麦奥伯爵三世尚未在这个岛上建造园亭之前，这里不过堆满了露出湖面的美丽岩石而已。原来在该群岛的第一大岛伊索拉·马多雷上也建有园亭，还造有形状规则的露台状的庭园，但不幸的是它们几乎都完全消失了，我们



伊索拉·贝拉别墅平面图（特格斯）

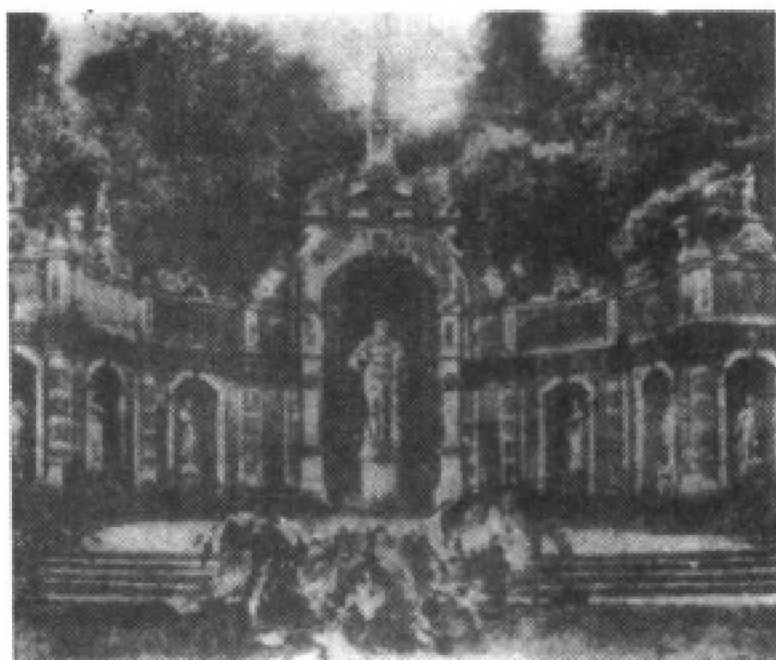
只能从过去的测量图上来推测当时的壮丽景色。与此相反，现存意大利式庭园之一的伊索拉贝拉却将其无与伦比的英姿投映在马乔列湖面上。这个庭园于 1632 年由卡罗伯爵动工兴造，其子，伯爵维它利亚诺四世继续此工程，1671 年基本竣工。维它利亚诺还让建筑师冯塔纳在卡斯特利和克里维利筑造的露坛上建造了宫殿和庭园。水工程是由莫拉负责的，维斯马拉和西蒙那塔完成了其中的雕塑及其它装饰工程。该园最初以卡罗伯爵母亲的名字来命名，称为伊索拉·伊莎贝拉，后才简称为伊索拉贝拉。

宫殿的入口靠近东北面，从圆形码头拾级而上就到了前庭。宫殿装饰采取了洛可可式，毫无简洁洗练可言。因它完全是

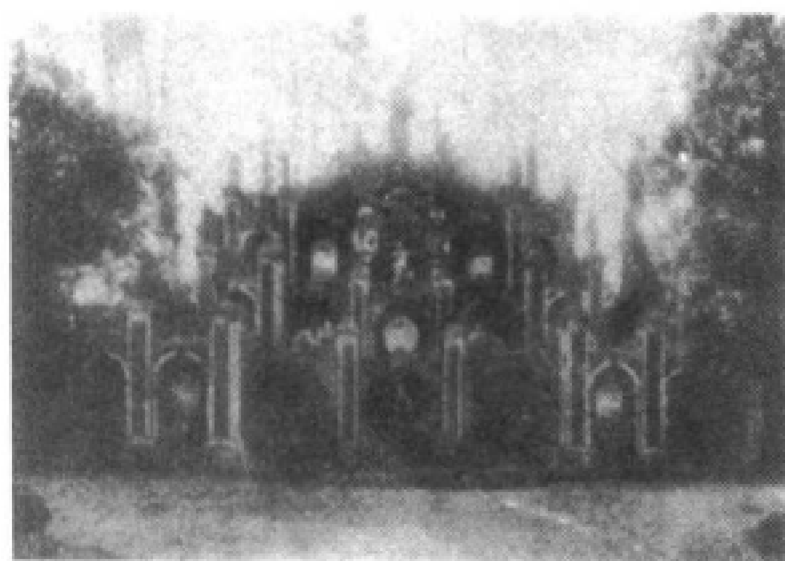


伊索拉·贝拉别墅全景（戈塞因）

作为避暑别墅来设计，所以主要房间都朝北。向南延伸长侧房中设有客房，透视线穿过宫殿的一端伸向另一端。这排长侧房主要用作画廊，尽端有一个椭圆形小院。由于受制于岛的形状，故宫殿的透视线和庭园的主轴线在平面图上并不成一直线，以这个小院为中介，并巧妙地利用错觉后，则让人觉得这两者恰在一条直线上。这个处理手法即是在小院两端设半圆形台阶，由此台阶上至上层露台，于无意之中就实现了改变方向的设计意图。从小院左侧小门走出狭长的庭园，在其尽端处是一个建筑式的赫拉克勒斯剧场中庭台阶上面的露台自古以来就是一片矩形的草坪区，四处摆满了花瓶和雕塑来强调它的存在。八角形的阶梯将人们引到下一个露台上，这里筑有花坛，南面高耸着由三层平台重叠而成的假山。巴洛克式的水剧场正对着宫殿的一侧。其中布满了壁龛和贝壳装饰品。石栏杆与角柱顶上也设有许多表现农



伊索拉·贝拉别墅中的赫拉克勒斯剧场（特洛斯）



伊索拉·贝拉别墅中的巴洛克式水剧场
（特洛斯）

业与艺术活动的雕像以及火神、战神的塑像。在水剧场的顶上饰有骑马雕像，在它的两边又有表现注入湖水的两条河流的横卧塑像。装着镀金铁顶花的石造方尖碑使这一构成更加完美无缺。顶端的台地经由水剧场两旁的台阶即可到达，那里有雕像、花瓶以及围着栏杆的柑桔树林，四处耸立的尖塔使这里引人注目。

台地下方造有一个大贮水池，用水泵将湖水抽上来，再从这里送往庭园中的各个喷泉处。在露坛南侧的两个八角形凉亭中现还保存着一个这样的机械装置。两个凉亭之间的花坛园形状仍一如以往。从这个花坛园开始，两侧造着渠道的阶梯一直通向下方的露台，那里有两个码头和一片三角形的柑桔园。在美丽的铁栏杆环绕着的露台上，可以遥望远方的伊索拉马多雷。在岛的两侧还有府邸佣人的住地。

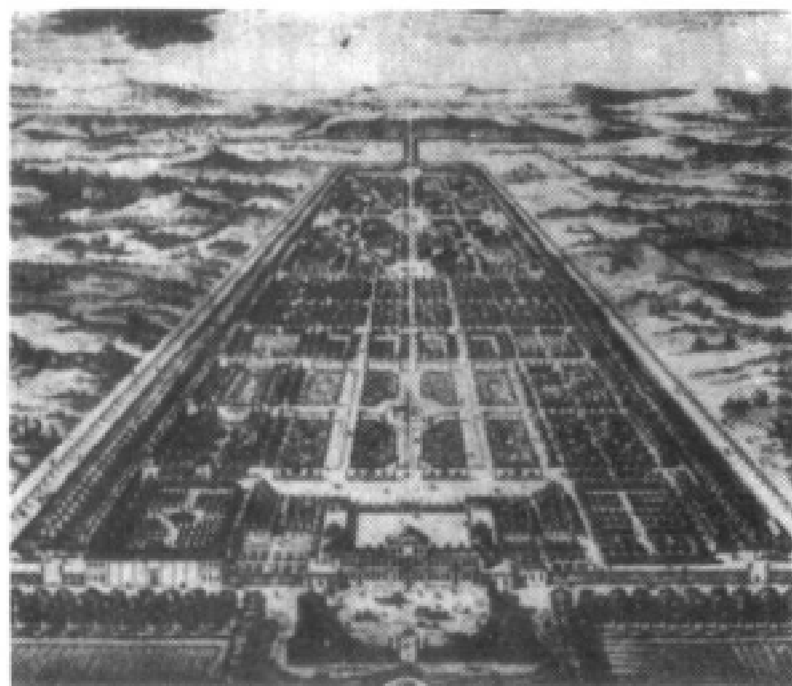
【奥尔西尼别墅】

它位于维特尔博附近的波马尔佐村，为1572年彼尔·弗兰切斯科·奥尔西尼所造，其中有充斥着巴洛克趣味的庭园。奥尔西尼不喜欢宫殿后高耸陡峭的山峰，所以才选择了山下林木扶疏的山谷地带来建造别墅，这里有小溪流和天然裸露的石灰岩体。所谓的庭园实为展览露天雕刻的场地，这些恶梦中的怪物，吃人的妖精等等，全部是用天然石料雕刻而成，如，欲用强有力的双手撕裂敌人的巨人赫拉克勒斯；与两匹狮子结伴而行的飞龙；它们立即使人联想到大象用鼻将古罗马的剑客缠了一圈又一圈的可怕情形。据说这个庭园是为纪念公爵的亡妻而设计的，设计人是建筑师维格诺拉。1970年游览过这个庭园的涉泽龙彦先生在他所著的书中，曾对此做过详尽的报告，在此摘录出其中的一部分，以让大家对这个庭园中异想天开的情况有所了解：“（庭园中）有张着血盆大口、类似鲸那样的海怪；海狗似的怪兽；手脚残缺不全的天马；蛇尾的哈耳皮埃（希腊神话中女面鸟身的怪物）；捧着蔷薇徽章的熊；背载人像柱的跪伏着的乌龟。人像柱上的山林水泽仙女形如吹号，但其高举的两手之间却没有号。据彼尔·德·曼迪亚尔库估计，原来仙女吹的小号可能是一种利用水力学原理发出音响的装置。如此看来，克罗托仙女雕像的腹部开有一个孔洞，想必过去这也是一种喷水设施。……在受到自然力的摧残、破坏之前，这个‘圣林’可能也按照巴洛克式庭园的设计方案，其中的小道、水池、喷泉都规则有序地排列着，表现出一种迷宫的风格。但是如今只有石雕怪物残留着，我们在园内毫无目标地信步漫游，无意之中会与它们不期而遇。……即便如此，利用这种‘不符情理、不合逻辑、异想天开、有悖常识的反自然之谜’来组成的。建造波马尔佐怪诞庭园的贵族彼尔·弗兰切斯科·奥西尼（通称维奇诺·欧希尼）究竟是什么样的人，无人知晓。关于别墅通常认为是1572年建造的。（彼尔·德·曼迪亚尔库则认为它建于1564年以前），正是这个意大利地方贵族的庭园，成为走向没落而充满幻想与怪异之物的巴洛克时代最后的回光返照。这种庭园的出现是不难理

解的。

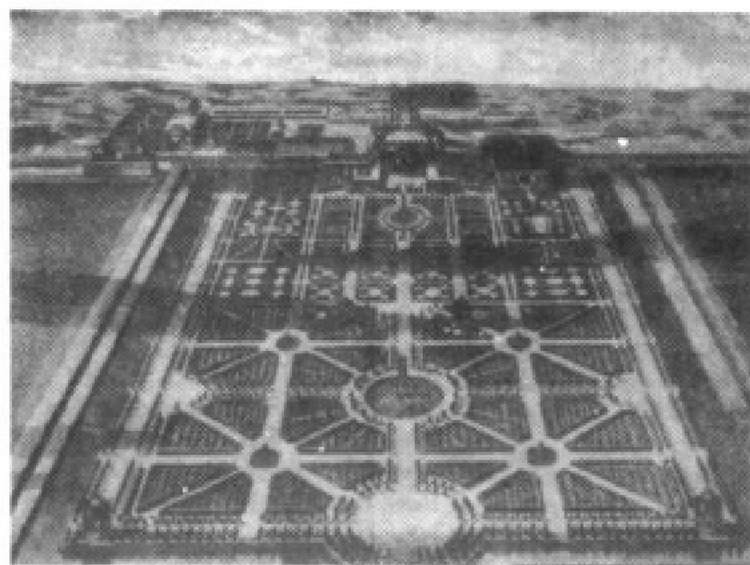
【海伦豪森宫殿】

距汉诺威1.5英里，与勒·诺特尔设计的美丽的榆树林荫大道——海伦豪森林荫——相连。1665年建造了这座汉诺威皇家避暑宫殿，它以意大利奎里尼为约翰·弗里德里希公爵设计的低层大建筑物为始，翌年又建造了由勒·诺特尔设计的恢宏的庭园。但实际上，勒·诺特尔只完成了图面设计，庭园的筑造是由另一个法国人夏尔博尼埃和他的儿子完成的。这个庭园的设计与安德烈·莫勒在其著作《游园》（Le Jardin de Plaisir）中描绘和构思



海伦豪森的庭园和宫殿（特格斯）

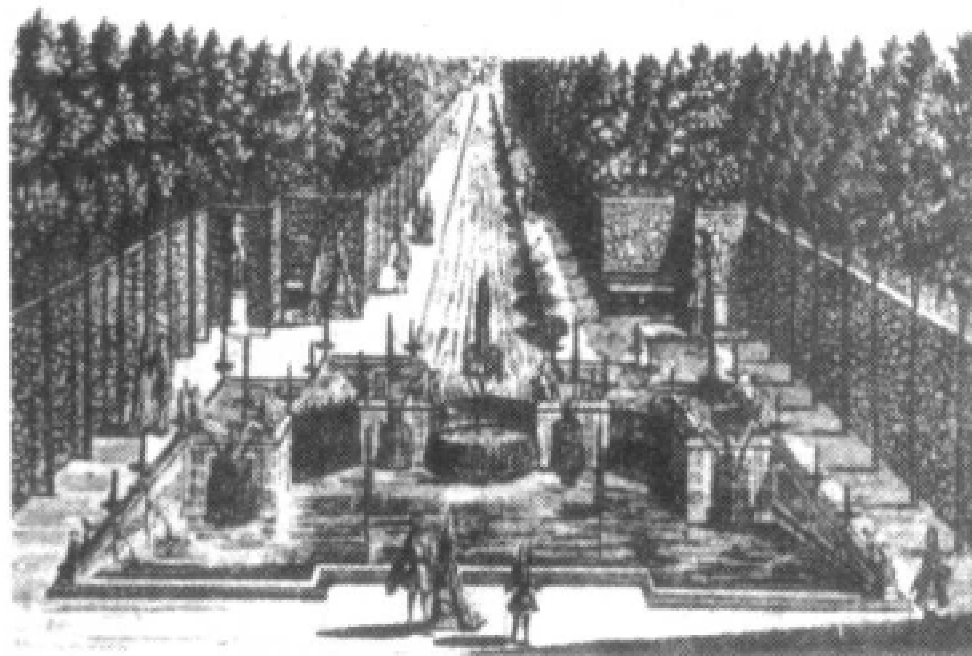
的庭园十分相似。1692年对该园进行了扩建，增加了一个矩形大花坛，这个花坛的三边被大濠沟环绕着，一边与城堡相接。在濠沟的端部并排着三行级木林荫树，园内各处还点缀了罗马寺院风格的小园亭。在花坛各个重要的地方都安置了表现古代英雄的巨型砂岩雕塑及美丽的石花瓶，在另一端至今还残留着一座古代的庭园剧场。当时，海伦豪森以大规模的水景工程而闻名于世。残存着的一部分阶式瀑布布满了宫殿东侧翼屋的墙面，它由一排小水池组成，流水从各个水池一个接一个地往下流淌着。



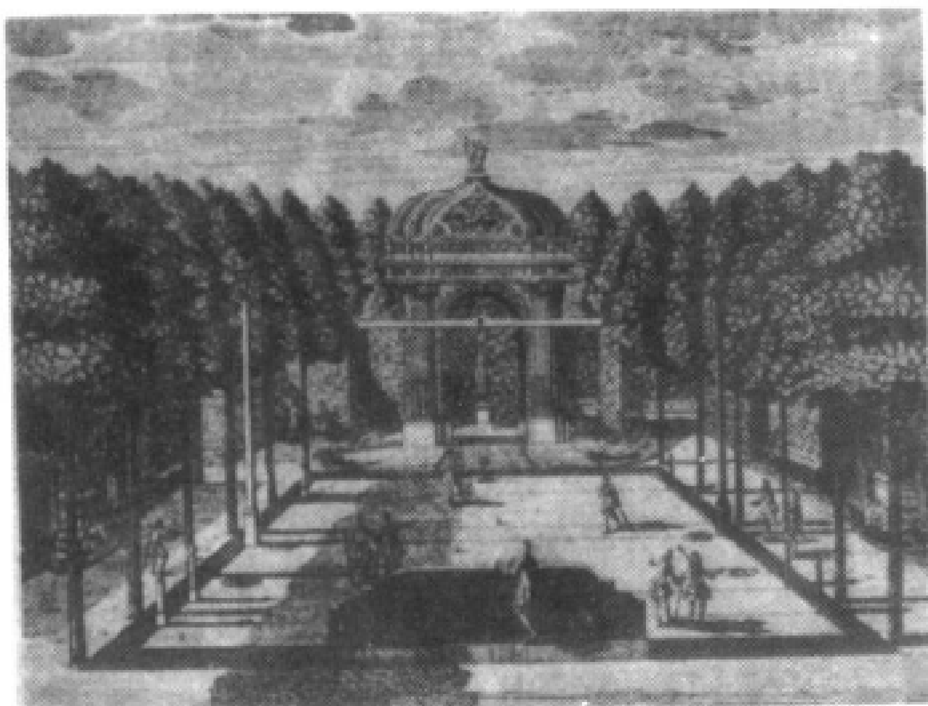
海伦豪森（戈塞因）

【尼姆芬堡宫殿】

距慕尼黑三英里，是1663年为选举侯马克斯·埃马纽尔建造的。数年后筑造了小规模的庭园，1701年荷兰造园家才将庭园重建得现在这样壮观。深受荷兰式造园风格影响的造园家在宫殿两侧及庭园四周修筑了长长的水渠。1715年法国人吉拉尔（又名吉洛）担任了宫廷造园总工程师，他完成了杰出的水工和喷泉设计方案，尼姆芬堡宫殿因此而名声大振。喷泉向上喷水高度达八十五英尺。1722年左右，全部工程结束，在宫廷内举办了盛大宴会。以“阿马利埃堡”（Amalienburg）之名尽人皆知的优美的园亭至今还留存在宫廷左面的丛林之中，与它对峙着的草庵却在很久以前就已毁坏了。尼姆芬堡庭园中最美之处当推来自慕尼黑方向的大道吧。两旁种着级木树的一条长水渠从慕尼

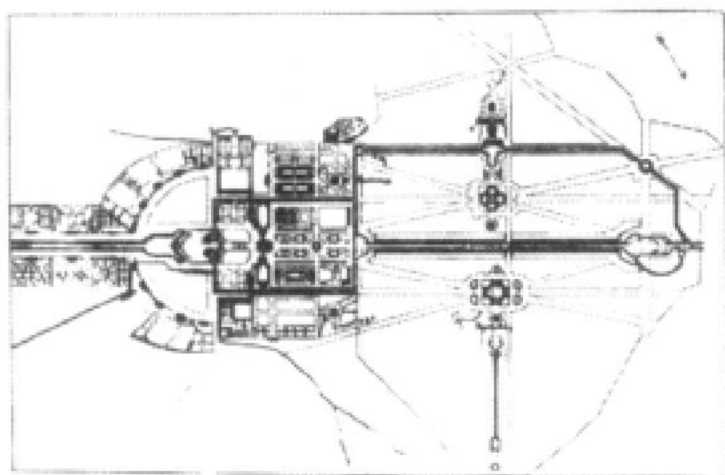


尼姆芬堡宫的水渠（特格斯）



尼姆芬堡宫的林荫道（特格斯）

黑一直通向尼姆芬堡宫内的半圆形前庭，这个前庭直径为六百码，前庭周围林立着各级宫廷官员的白色建筑物。

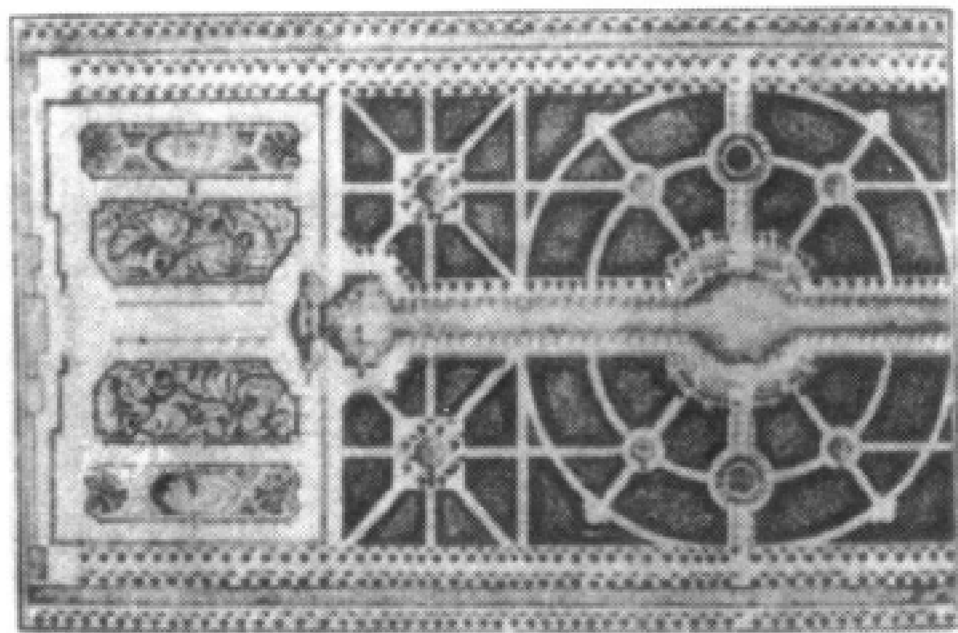


尼姆芬堡宫的平面图

【苏雷斯海姆】

位于慕尼黑西北三十公里处，宫殿造于马克斯·尼马纽尔侯爵之时，是巴伐利亚的一座离宫。1701年，意大利建筑师芝卡利受命开始筑造庭园，但随即爆发了西班牙王位继承战争（1701 ~1714年），侯爵被迫逃亡巴黎。在巴黎期间，他偶尔参观了法国式庭园，回国后，即在苏雷斯海姆宫中采用了法国庭园样式。1715年庭园破土动工，当时著名的法国宫廷造园家吉拉尔负责建造工程。他在水景工程设计方面技艺超群。他筑造的水渠是该园中的重要部分，突出表现了勒·诺特尔式造园的特征。站在建筑物楼上的大走廊中凭栏眺望，不仅可以看到本园中的喷泉、花坛，而且视野开阔，可将远方的路斯特海姆离宫尽收眼底。

苏雷斯海姆宫与路斯特海姆宫相距约一英里，两宫之间的空地上布满了花坛和丛林，构成了一种大型的设计。



苏雷斯海姆的平面图（戈塞因）

【宣布隆宫】

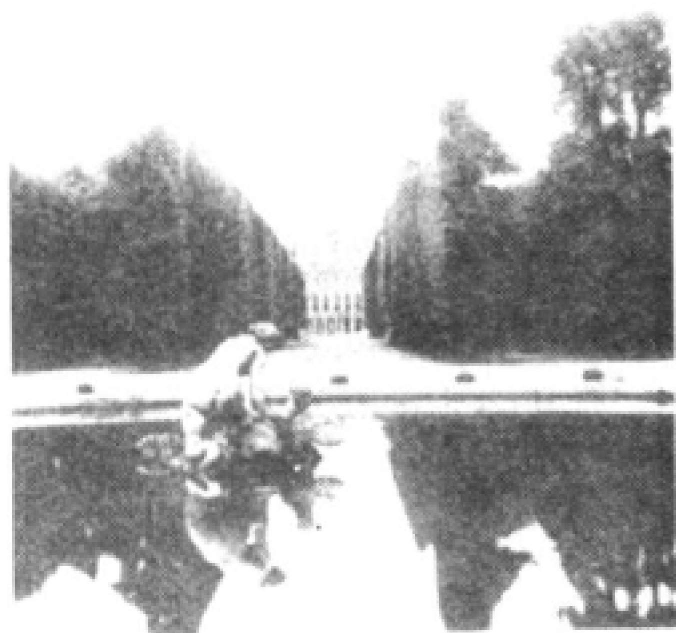
在奥地利，勒·诺特尔式最重要的代表作是宣布隆宫。它自十四世纪初以来，一直是靠近维也纳的克洛斯特新堡的寺庙领地，1529年土耳其军队入侵后，哈普斯布尔格家族的马克西米利安二世于1569



宣布隆宫（布林库曼）

年接管此宫，翌年始对宅邸进行改建。这座宫殿可能与凡尔赛宫相同，过去也是一个小猎舍。1605年鲁道夫二世执政期间，宣布隆宫遭到匈牙利波斯凯为首的一伙暴徒破坏后，1608年又移交给马提海斯大公，大公才在这里营造了狩猎城。相传大公在此发现了美丽的泉水，并以此将宫殿命名为“宣布隆（Schönbrunn）。后来，

这座城堡由费迪兰多二世的第二个妃子埃列奥诺拉传给第三个妃子玛丽·埃列奥诺拉，再逐一往下移交。1683 年宣布隆宫因受土耳其军队的攻击而夷为废墟。此后，利奥波德一世打算重新将它修复作为皇太子的避暑离宫，并委任宫廷造园家埃尔拉哈负责设计。埃尔拉哈设计的方案其规模可与凡尔赛宫相匹敌，但由于财力吃紧而未能实施。玛丽·特利莎在位的 1750 年，才基本上根据规模较小的第二个设计方案进行建造，现在所见的就是当时由意大利建筑师帕卡西完成的。据说经常住在此宫的有玛丽·特利莎及弗兰西斯二世、弗兰西斯·约瑟夫；弗兰西斯·约瑟夫在晚年时更将此作为居城而常住这里。

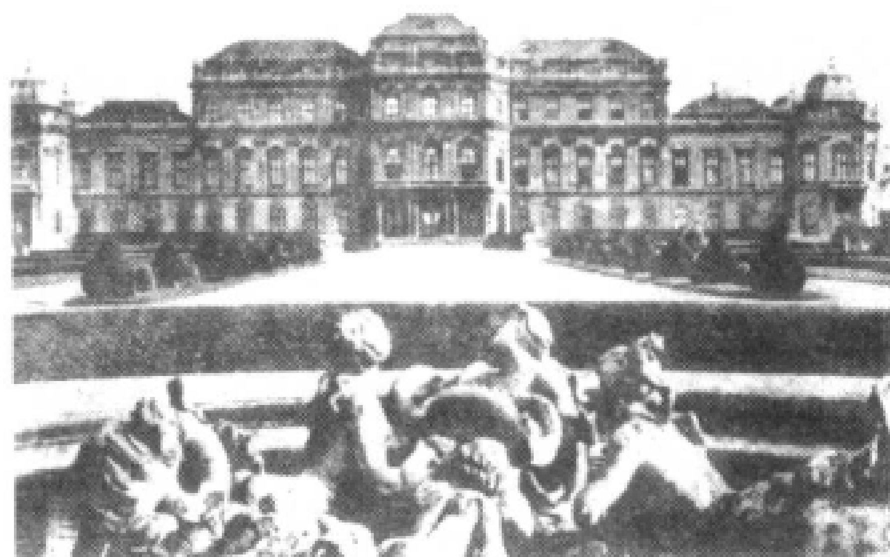


宣布隆宫（布林库曼）

宣布隆宫占地面积为 130 公顷，它的主轴线从城堡的正面一直延伸到尼普顿喷水池，再从那里经过曲折的园路直上格罗里埃特。这个格罗里埃特是 1775 年宫廷建筑师霍恩伯格建在丘陵上的一座建筑物，从这里既可观览整座宫殿又能遥望维也纳城。从尼普顿喷水池再往东，有罗马式遗迹和方尖碑（obelisk）。宫殿西南的丛林中有麦纳朱利，它是 1752 年由斯忒克霍芬设计的，它与翌年建造的植物园一起，清楚地说明了在当时的宫廷中动植物搜集热曾盛行一时。位于东西面的宽阔的丛林以高高的树篱为界，与主庭园泾渭分明，树篱中还造成一些龛，其中安放着贝耶、哈杰劳尔及波歇等制作的三十二尊雕像。大理石的洁白与枫树、菩提树、七叶树等树木的翠绿形成了鲜明的对照，山林水泽仙女泉池中的雕像也给人留下了十分美好的印象。

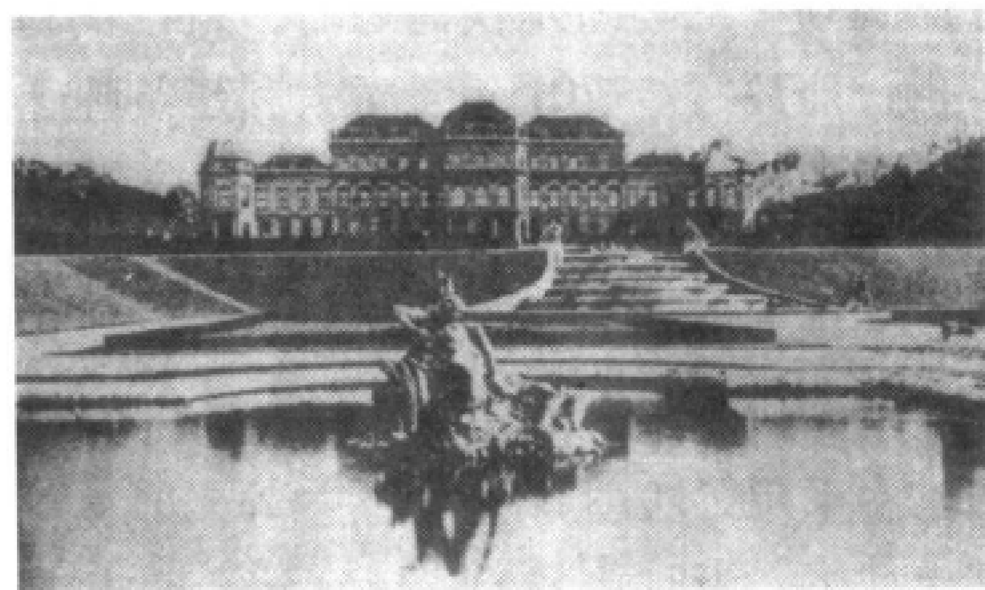
【贝尔维德雷宫】

该宫殿是十七世纪初由撒瓦尔家族的



贝尔维德雷宫（布林库曼）

尤金公爵建设的巴洛克风格的美丽建筑，尤金公爵是一位因打败土耳其军队而尽人皆知的奥地利名将。这座宫殿的主庭园分为两部分。靠近建筑物的上部庭园的前面筑有大花坛和喷泉；另一部分比较低凹，中央是一个简易花坛，花坛中有壮观的阶式瀑布淙淙淌下，两旁筑有平缓的台阶。



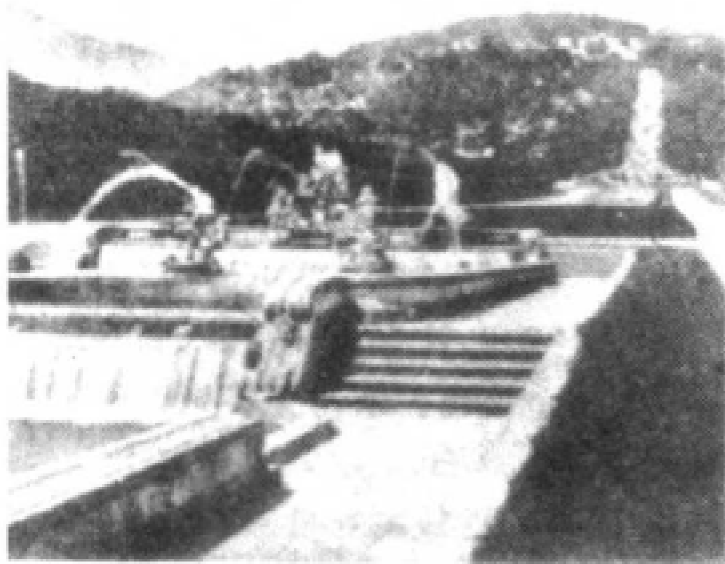
贝尔维德雷宫（布林库曼）

花坛的后面是丛林。巨大的水池和喷泉群将上、下两部分庭园分开，醋栗树林荫道沿着挡土墙直达上部庭园，那里装饰着雕像的小瀑布水花飞迸。宽大而笔直的台阶连接着这两部分庭园，使它们交相生辉。

宫殿的露台也不负“观景台”（belvedere）的盛名。这座宫殿可能不是尤金公爵的居城，而是一个祭祀场所，它的建造与维也纳的宫廷建筑师赫尔德布兰德也有些关连。

【卡塞塔宫】

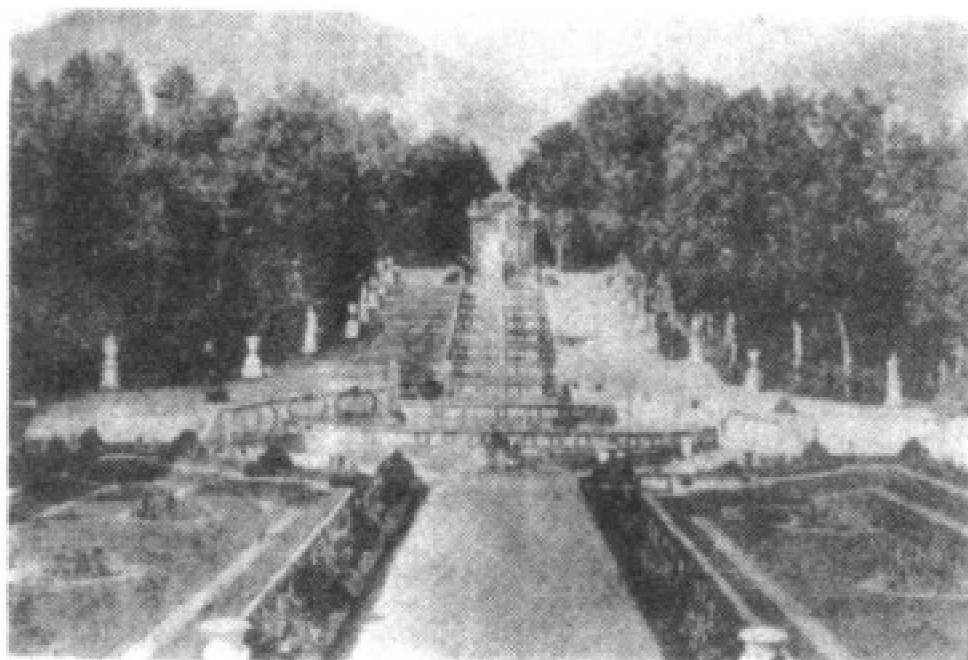
它位于意大利南部、遥远的那不勒斯附近的卡塞塔小城中，据传是由建筑师万维特利于 1752 年动工兴造的，最初计划要在其中建造世界上最大的宫殿以及可与凡尔赛宫相匹敌的庭园。从现在残存的部分中，人们仍然可以想象出其规模的恢宏。该宫中最引人注目的是小瀑布，它从山岗流下，穿过宫殿的主轴线，从五十英尺高处飞落池中，池中装点着出现在狄安娜和阿克特翁故事中的人物群像。水从池中溢出，沿台阶一级一级地跌落下来，飞溅的水花与装饰在每一级台阶上的华丽的白色雕像相映成趣，它一直流到大花坛附近的大水池中，水池里设有尼普顿雕像。



卡塞塔宫中的阶式瀑布（布林库曼）

【拉·格兰哈园】

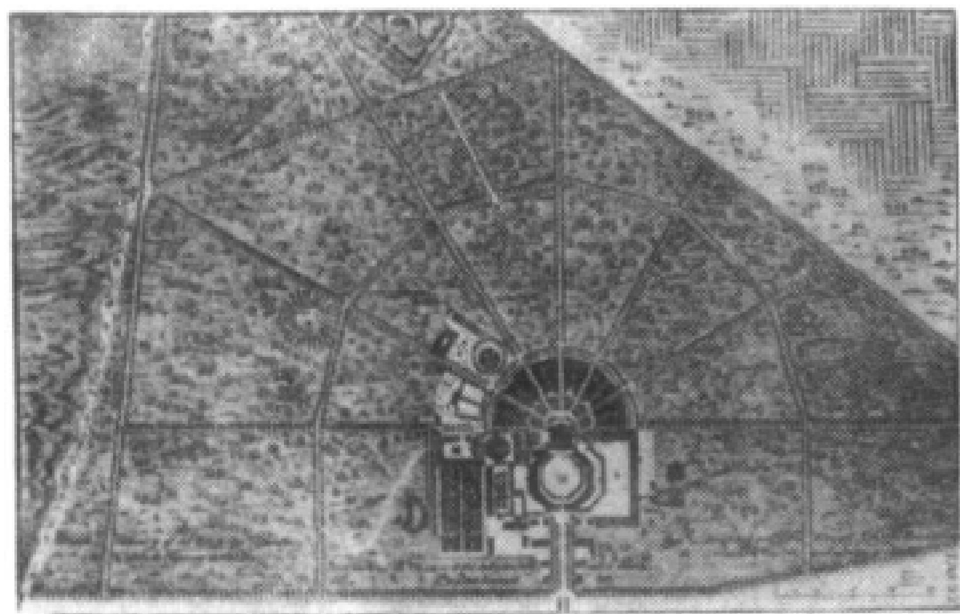
拉·格兰哈园面积为 146 公顷，远远小于凡尔赛宫，它是一个在一千米高处筑造的所谓山岳庭园，虽然这种地形难于建造出凡尔赛宫中的那种平坦的露台，但它的水源充足，可以不吝使用，这正是这个庭园地形的优越性所在。庭园的地势为东南及西南面高高隆起，东北面则急剧降低。主要花园部分设计得比较简单，在大理石的阶式瀑布的上面有一个美丽的“两枚贝壳喷泉”；在瀑布的下面则有一个半圆形水池将两个花坛拦腰隔断。除此之外庭园中还有“尼普顿喷泉”和安德洛墨达喷泉”，为这些喷泉配置的各种群雕，更为它们锦上添花。“狄安娜的浴池”被霍布或隆兹的雕塑作品装饰起来，从中流出的水形成喷泉和小瀑布再落入大半圆形的水池中。



拉·格兰哈（戈塞因）

【弗里登斯堡】

它是为纪念瑞典与丹麦之间的和平而造的。其中的庭园与林苑处于丹麦的最高水平上。城堡高出埃索麦尔湖面，它沿东面建筑物的左侧扩展。庭园设计完全相似于汉普顿宫，其中的半圆形部分用最基本的形式与建筑物相连。在八角形中庭前的林苑中，筑有射线状的七条林荫道，原来为给半圆形花园的扩建留有余地，其左右的两片丛林都用树篱围着，半圆形榆树林荫道环绕在它们的周围，成为一条边缘林荫道。与凡尔赛宫相同，沿中心园路种有四行树木，在装点着装饰品的草坪上，使景观更为开阔。埃索麦尔湖水波光粼粼，代替了流经此处的水渠，发挥了添景的作

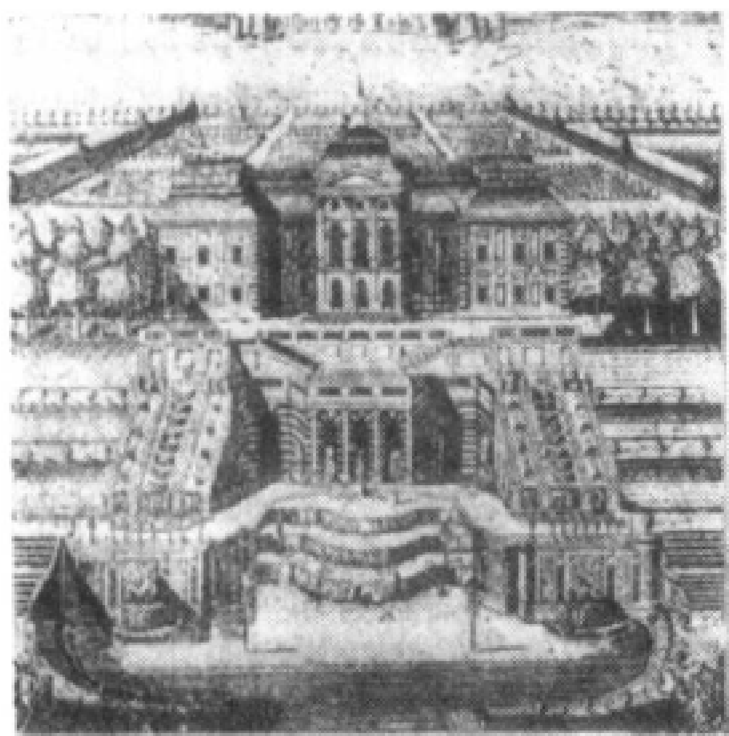


弗里登斯堡平面图（戈塞因）

用，这个湖是西面林荫道的终点，这条林荫道的走向，正对水面。

【彼得霍夫宫】

彼得大帝于1715年在彼得堡以西三十公里处营造了彼得霍夫的宫殿。据说彼得大帝决定建设这座宫殿的原因不仅在于这个地方的景致美丽迷人，而且更是为了纪念俄国在北方战争（1700～1721年）中战胜瑞典，夺得了波罗的海的出海口。后来宫殿规模逐渐扩大，总面积达到三百英亩。宫殿建在十二米高的天然平台上，建筑布置在上部平台的北端，可远眺芬兰湾。彼得大帝希望将宫中的庭园设计成法国式，故请来了巴黎的造园家，其中勒·诺特尔的高徒勒布隆深得彼得大帝的宠爱，得到很高的薪俸。这座宫殿所在的地



彼得霍夫的阶式瀑布和上部庭园（戈塞因）

形对地下工程十分有利，但因是沼泽地带，所以必须等庭园中的树木全部种植成活方能动工。为此从俄国内地移植来四万棵榆树、枫树、七叶树，又从西欧引进了西洋山毛榉、级木、果树等树木，这些树木生机勃勃地渡过了这个国家漫长的冬季，它们被分门别类地遍布在所有低凹地带和高高的平台上，形成了一片浓密的丛林。在这座庭园内的主要林荫道相交的十字路口，都耸立着引人注目的千姿百态的喷泉。

从“蒙·布勒吉尔”的小屋经过一个十字路口，彼得大帝在那里为岸上的这个



彼得霍夫的水渠和喷泉（贝拉尔）

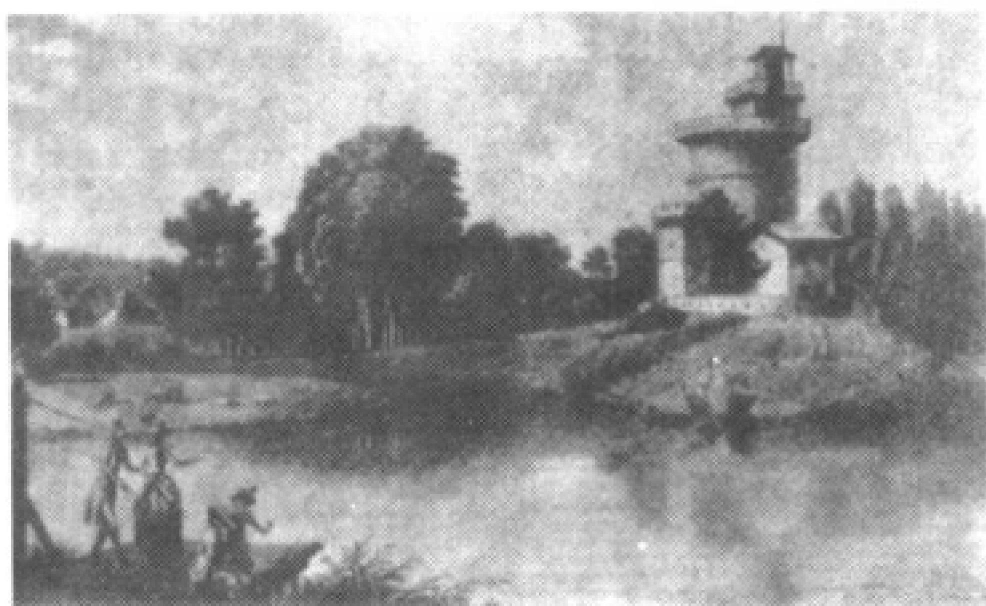
小屋造了一个优美的荷兰式小庭园。它一直通向第二座小建筑物，出于对法国的怀念之情，彼得大帝将它命名为“玛丽”。在“玛丽”的后面，一条阶式瀑布逐级落下，闪闪发光；丛林中布满了水景装置，树木低垂着它们的枝条。彼得大帝还是一个充满幽默感和幻想的人。

在彼得霍夫宫的林苑中，城堡的中心轴被一条大水渠一分为二，两条阶式瀑布从城堡的平台流向宽阔的水池，瀑布的两侧开凿了洞窟。这两条阶式瀑布是由彩色大理石镶嵌的七组台阶构成，瀑布上端设置了一组镀金雕刻品。水池中的岩石上耸立着大力士雕像，巨大的水柱从狮子口中腾起。静静的渠水从水池流向大海，码头

建筑是供人们上下宫廷船用的。水渠两侧筑有带喷泉的园路。喷泉将银色的水花洒向高大而浓密的枞树上，各种形状的喷头则将水喷向水渠。阶式瀑布旁有充满欢乐而又宽阔的庭园，两侧平台的台阶装饰着灌木，在平坦的地方还筑有带花圃的水池。城堡前面优美的景致无与伦比；城堡后面的上部庭园中央设置了喷泉和尼普顿塑像。到这里参观的游客无不对彼得霍夫山岗喷出无数道清澈的溪流赞不绝口。星形林荫大道由此引出，穿过上部的林苑，再汇集于山岗上的一处，从那里可以尽情浏览组合得天衣无缝的优美风光。法国造园家们对天然地形的利用确实得心应手，巧夺天工地创造了绮丽的画图。这个庭园不愧为彼得堡文化的象征。

【欧麦农维尔】

最初它只是亨利四世的城堡周围的几户人家和一片荒凉的土地，1763 年为吉拉丁侯爵所有，他耗费巨资在这里筑造了风景式庭园。侯爵支持当时的新思想，他去过英国，认识了申斯通、惠特利、钱伯斯、亨利·霍姆等，自己对造园也持有一家之见。欧麦农维尔庭园由大林苑、小林苑及僻壤三部分组成。大林苑从“玛丽·安托瓦利特的休息所”开始，有洞室、瀑布、河流、水池等等设施。水池中央是“白杨之岛”，岛上建着卢梭墓。1778 年卢梭应邀来到这个庭园，在此仅安渡了两个月便在园中与世长辞了。除此外，园内各处立着纪念碑，碑上记载了蒙泰尼、牛顿、笛卡尔、伏尔泰、孟德斯鸠等的生平事迹。僻壤部分里有荒地、带刺灌木的丛林、砂地、岩石、湖水、丘陵、森林等等，还建有卢梭的小屋，还遗留着亨利四世的情人卡布里埃尔的塔及怀念梅优利的

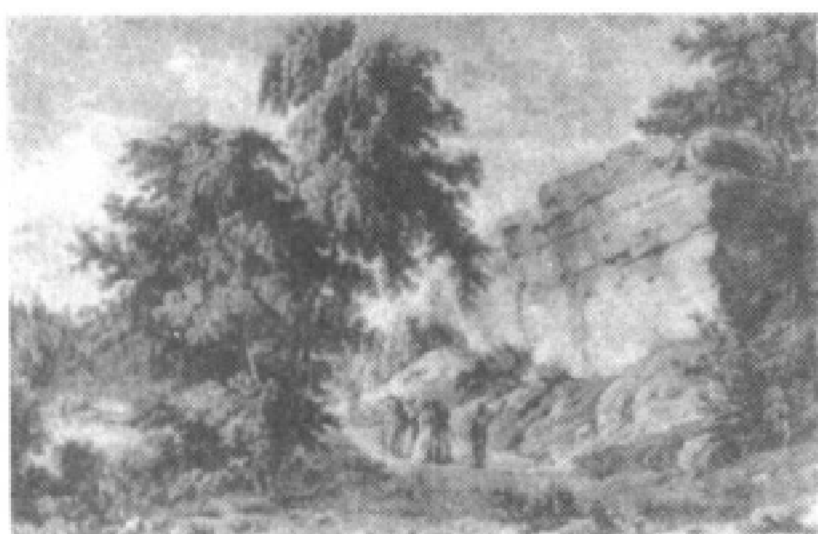


欧麦农维尔庭园中的加百利塔（戈塞图）

碑等其它纪念物。由此来看，添景物众多是这个庭园的特征，赫什费尔德称赞它是感伤主义庭园的杰作。但吉拉丁侯爵自己在 1777 年所著的《风景构成论》（La Conposition des Paysages）中，却指出本园所实施的造园方针是不正确的。该园的筑造曾得到素有“法国的肯特”之称的莫勒的帮助，如前所述，卢梭也与此园有关。形形色色的技巧被采纳进这个庭园之中，以使它充满动人的情趣。相传，吉拉丁专为这个庭园组织了音乐团，使忧郁的田园乐曲连绵不绝地回荡在森林之中、湖水之畔，他还特意让夫人及孩子们身着百姓的服装，使庭园洋溢着浓厚的田园情趣。

【莫封丹】

欧麦农维尔附近的莫封丹是勒·佩尔蒂埃于 1770 年筑造的庭园，十九世纪初属约瑟夫·博纳帕特所有。这里还因是法国与美国签署条约之地而闻名于世。据说该园与欧麦农维尔十分相似，在法国风景式庭园中也当推上乘之作。园内有水池，池中造着一个巨大的岛；还有近似于枫丹白露的岩石、布列塔尼草原那样布满荆棘的荒芜之地；园中挺立着法国珍稀的参天大树，松鼠在树下跳跃，不计其数的鸟儿在树上筑巢；在湖沼之畔，天鹅、野鸭、鹭鸶振翅飞翔，蜥蜴、蛇等在岩石间爬



莫封丹庭园中刻有德利尔诗的大山岩（利阿）

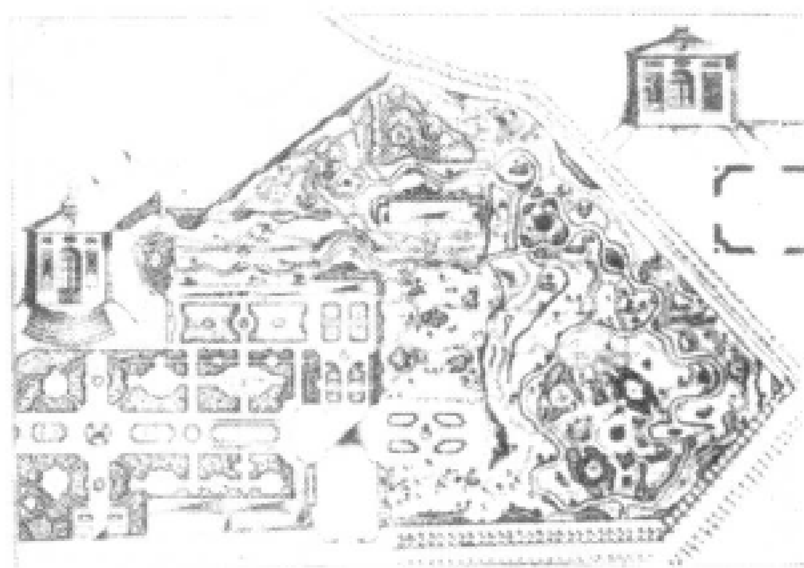
行；长尾林鸮在闭目养神，群鹿在飞奔，这是一个野趣横生的庭园。湖上之舟、狩猎聚会所及高耸崖上的古塔与这种朴实无华的风景交相辉映，毫无尘世的喧闹，宛如一个远离都会的世外桃源。



莫封丹内小林苑的殿堂（利阿）

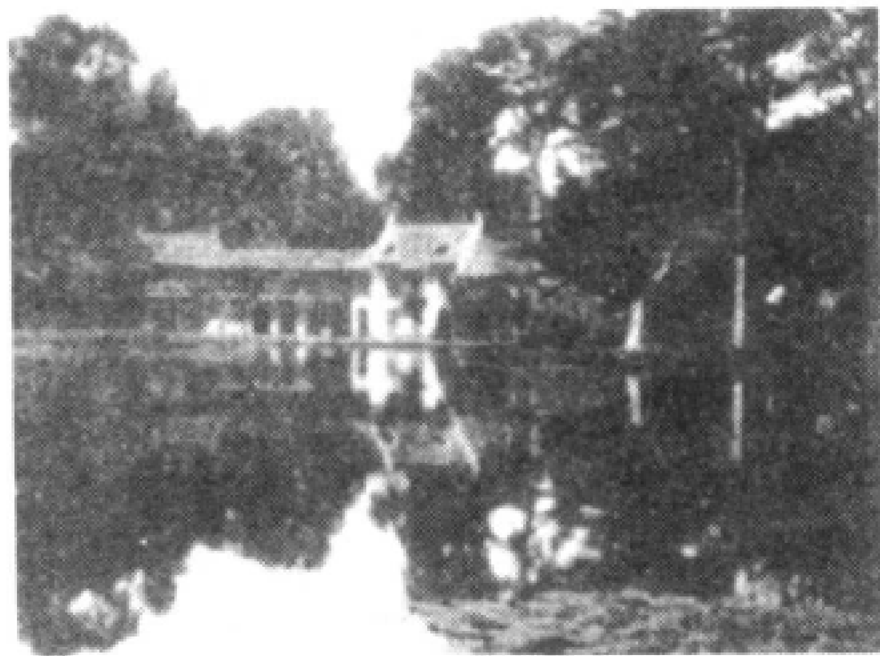
【佩提特·特雷农】

路易十五饬令建筑师加布里埃尔模仿路易十四的特雷农宫建造的，1753 年开工，1776 年始成。宫殿是意大利式自然活泼的建筑，庭园分别造成规则式与不规则式两部分。经爱好植物的近卫队长德·埃恩公爵的推荐，英国园艺家克劳德·理查德受国王之命收集移栽了美丽的外国树种，建造了温室和花坛，这个庭园恰如一座植物园，由著名植物学家贝尔纳·德·朱西厄担任管理，这些都表现出路易十五对自然科学的热爱。到路易十六时期，国王将此宫赐予王妃玛丽·安托瓦利特。王妃对自然科学毫无兴趣，只喜欢闲寂与美，所以，这个植物园似的庭园及法国式庭园都不能赢得她的欢心，她念念不忘的是当时流行的英国式庭园。一俟这个庭园归她所有，这里的一切就完全面目全非了。她先请来对造园一窍不通的侯爵卡拉曼担任指导，又令建筑师米克进行设计，克劳德·理查德的儿子安托尼·理查德负责施工。



佩提特·特雷农平面图（戈塞因）

这个庭园中有大量的添景物，它们都带有浓厚的田园色彩。其中的小村落是全园的中心所在，尤其引人注目。当时在这两群小屋子中，确曾住着一些老百姓，从事农耕劳作。与其它建筑物相距不远的地方有农场，其中饲养了瑞士羊，还有美丽的牛奶场，据说王妃曾在朋友和农妇的陪伴下，参观过黄油和干酪的制造。水车、小屋、宅邸、公馆、谷仓、闺房等，构成了自由活泼的村景，这个庭园于 1784 年



佩提特·特雷农的小村落（戈塞因）

完成，并进入了它的兴旺鼎盛时期。米克打算做进一步的扩大设计，提出了增加“缪斯殿堂”的方案，但因王妃不同意，故代之而建了“马尔波罗之塔”。这座庭园虽然不是法国最早的风景式庭园，但却成了法国风景式庭园的杰作。它不惜代价地广罗一切美丽而珍稀之物来装点。作为革命的悲剧性女主人公，王妃与几个密友在这里过着简朴的生活，有时邀来国王和朝臣们一聚，聊以解愁。



佩提特·特雷农内王妃的小隐居房和台球室（威尼奥）

【巴加特尔】

它与波阿德·布罗尼庭园毗邻。这个庭园确实命运多舛。在路易十五摄政时代，德斯特里元帅在国王赐给他的地方创建了巴加特尔府邸，并将它送给妻子。夫人死后，这个府邸移交给高等法院的律师威克·德·格拉维尔（1745 ~1747 年）。后孟孔莎侯爵夫人将它买下，最后归阿尔图瓦斯伯爵（查理十世路易十六的最小的弟弟），所有。伯爵是位大狩猎家，见府邸位于波阿德·布罗尼附近，便打算将它

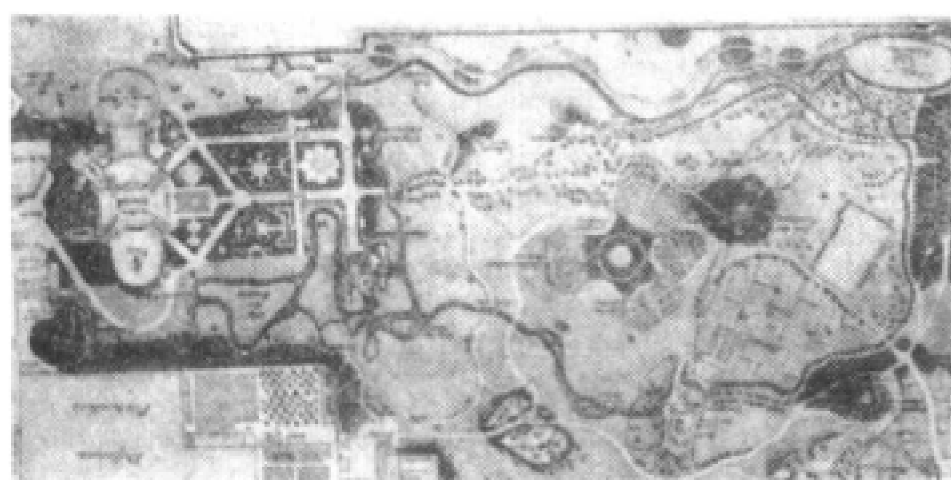


巴加特尔的小瀑布（特里格斯）

建成猎舍，建筑师贝朗热担任设计，建成了如今所见的那些建筑。由于伯爵还是一位十足的“英国狂”，所以特意请来英国造园家布莱克协助贝朗热筑造该园。布莱克将场地进一步扩大为十公顷，还在塞纳河畔安装了大水泵，以造成园内的喷泉、流水、水池。但在 1789 年，布莱克因与法兰西大革命有一些间接的关连，故离开了法国，在此期间，巴加特尔被国民议会没收。从 1789 年至 1792 年，由于允许人们自由出入府邸，所以该园遭到了严重的破坏。1792 年整个庭园被关闭，政府还将园中所有珍稀植物移栽到巴黎植物园。随后该园就变成了一种游乐园，用来举办比赛、舞蹈、音乐会等活动。1806 年的一天，拿破仑一世在去伯沃州打猎的途中，偶入园参观后即决定将它买下，1814 年对宫殿进行了全面的修理，为了将它建成其子罗马王的游乐处，又计划将波阿德·布罗尼设为大狩猎苑，巴加特尔设为猎舍，但这个工程尚未动工，拿破仑皇帝就下台了。1815 年该园重返阿尔图瓦斯伯爵之手，此后它又几易其主，到 1905 年归属巴黎市后，对庭园的局部做了一些改造。

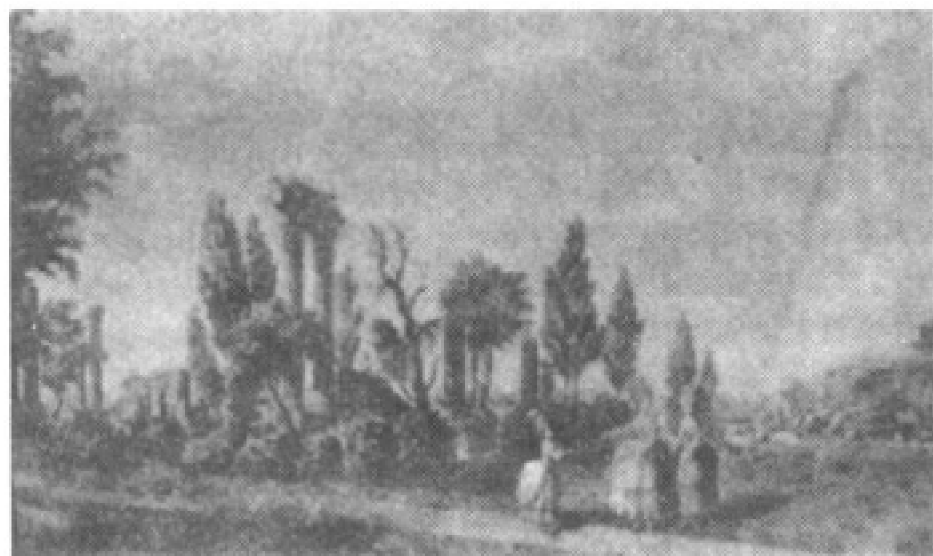
【蒙梭】

最初属于圣多里参议员夏龙家族，1774 年归奥尔良公爵菲力蒲（当时夏尔特



蒙梭平面图（戈塞因）

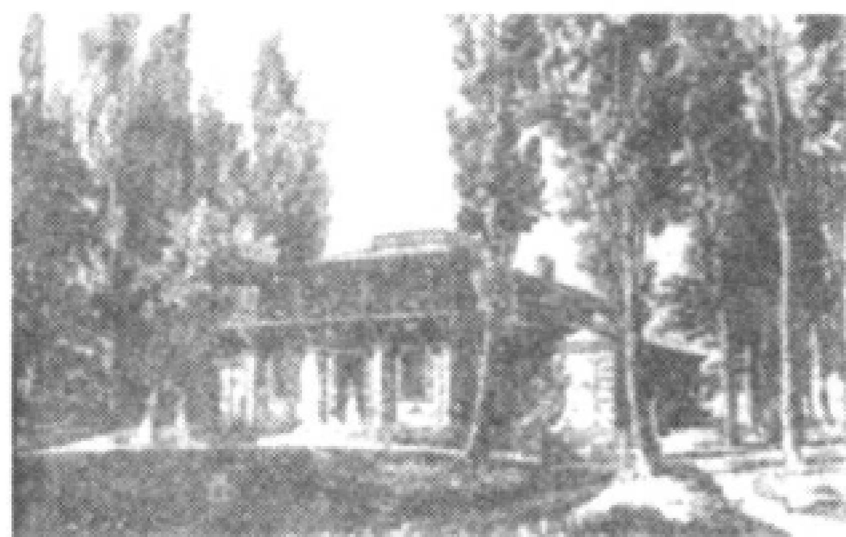
尔的公爵）所有，由卡蒙泰尔设计庭园。蒙梭之名来源于巴黎南面的一个小村庄。卡蒙特尔既是剧作家又是画家，他在1779年著的《蒙梭庭园》（Le Jardin de Monceau）中对该园做了记述。在这片荒芜的土地上，他巧妙地设计了起伏的地形，引来大量的水造成了小河、水池及瀑布等，并配以殿堂、方尖碑、陵墓、洞室、亭、废墟等等。庭园公已所剩无几，其中围着一部分水池，称为“水战戏场”的半圆形柱廊，还保留着它昔日优美的丰姿。除此之外，在庭园中还可看到意大利风格的葡萄园、中心设蔷薇园的六角形区域、农舍、荷兰式的风车及鞑靼的帐篷等等，异国情调与田园风光相互交织在一起。菲力蒲死后，国民议会决定将这个庭园收为公有，并通过公民们来保护它。据说，从前与巴加特尔庭园有关连的布莱克，也在此时参与了改造蒙梭园的工作，庭园的现状也与这位造园家有千丝万缕的联系。以后蒙梭庭园几经变迁，最后被不动产公司买下，并将其一部分转让给巴黎市。



蒙梭的遗址（戈塞因）

【马尔麦森】

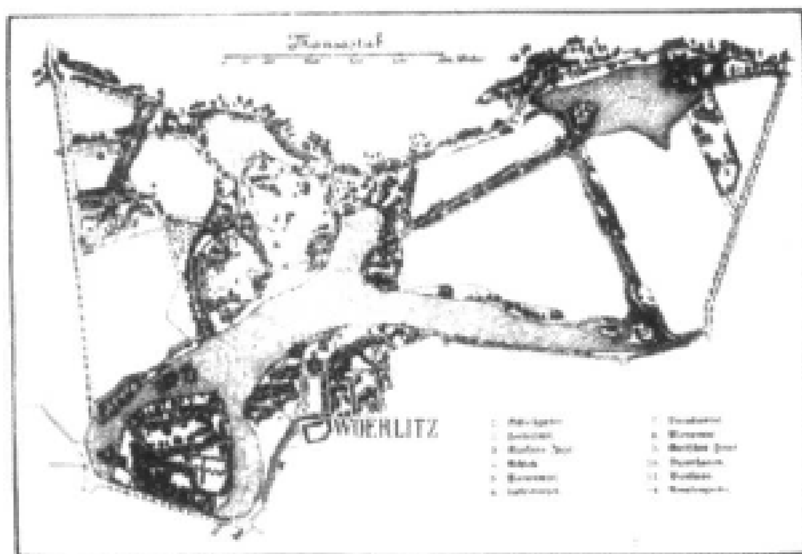
因是拿破仑一世的皇后约瑟芬晚年的府邸而闻名于世。1804年成了皇后的约瑟芬极尽富贵荣华。由于夫妇间无嗣而在1809年解除婚约，以后她就闲居在这个府邸之中，她最后在皇帝流放厄尔巴岛期间死于这里。虽然传说该园是在约瑟芬与拿破仑结婚后的第二年建造的，即1798年买下的，但人们普遍认为庭园的落成却是在皇后到此隐居之后。在贝尔特奥特设计的林苑中，装饰着各种优雅别致的建筑物，其中的一些建筑物时常唤起在幸福与不幸中渡日的皇后的记忆。由于她特别钟爱园艺，所以园中种满了千姿百态的奇葩异草，建造了规模壮观的温室，收集了许多舶来植物。在经历了无数变迁之后，这个庭园归西班牙的克里斯蒂娜所有。后又为拿破仑三世买下，德国军队的入侵使它遭受了一场大劫难。1882年战争结束后，它再次被作为住宅出售，被某资本家的公司买下，不久这家公司又开始将它分片出卖，所以现在这个庭园已经支离破碎了。



马尔麦森的庭园建筑（特里格斯）

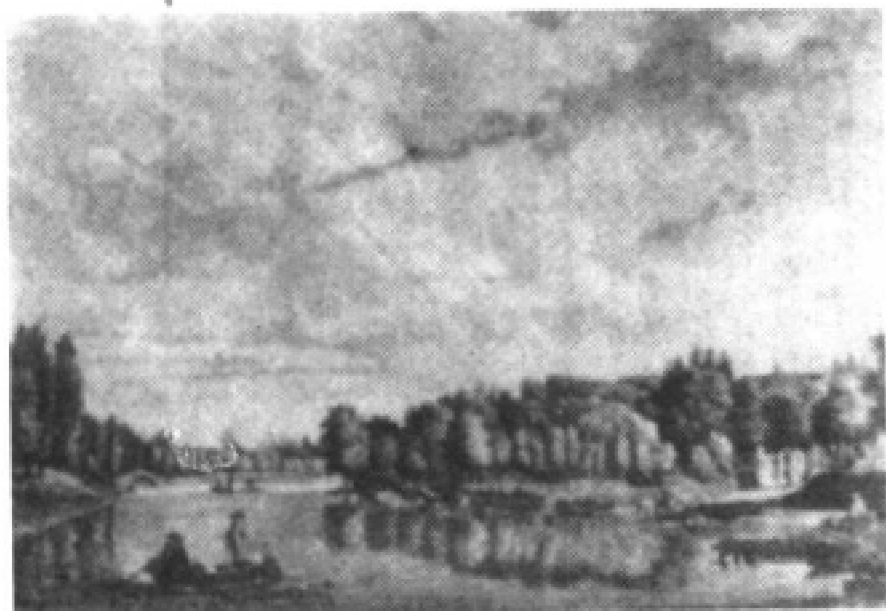
【沃利兹】

德绍（Dessau）的领主弗兰西斯公爵从1769年到1773年间建设了这幢避暑府邸，庭园至今保存完好。这个庭园是由公



沃利兹的平面图（杰盖尔）

爵的私人造园家休荷、纽马克及建筑师赫塞奇尔按照英国式设计建造的。据说后来爱则尔贝克也参加过这项工程，直到1808年始由休荷之子初步完成。这个庭园在沼泽地基上成功地筑造了大型水池，庭园的大部分为这个水池所覆盖，其中有峡湾，也有纵横交织的水渠，还有岛屿，变化无穷。围绕在林苑周围的堤构成了丘陵、岩壁。奥地利的利内公爵曾对沃利兹林苑做过记载。他将整个庭园分为五个部分，其中有七种形形色色的景观。第一部分称"极乐净土"，是位于城西北面的一个岛，常青树树篱围在四周，构成冬庭。岛中央



沃利兹内哥特式建筑远眺（戈塞因）

有迷园，饰着瑞士诗人拉维特和德国诗人杰勒特的半身像。庭园的一侧面对宽阔的池面。池中有两个岛，其中之一模仿欧麦农维尔的"白杨岛"，上面竖立着卢梭的纪念墓碑和胸像。在宽阔的水池对面是建有哥特式建筑的庭园，从城里向这儿眺望风景格外优美迷人。过去这里只有一个小小的园丁房，后逐步扩建，如今成了一座美术博物馆。除此之外，这里到处充满着感伤庭园的特征，有寺庙和洞室，还有造成寂寞恐怖感的地道设施等等。池的东面



沃利兹内的"卢梭岛"（罗迪）

还有"路易莎之岩"，它给人一种肃穆庄严之感。池上架着无数桥梁，既为庭园之美锦上添花，又可以从这些桥梁上眺望不同的建筑景观，甚至还可以将牧场及田野尽收眼底，林苑与田园风光逐渐融为一体。其次，在称为新庭园的地方，有利内公爵命名为"伏尔甘"（Vulcan，希腊的火神）的人造火山，它的外形似平窑，内侧则用彩色玻璃造成，十分明亮，不过只是变幻莫测的儿戏似的构筑物而已。

十、雕塑史

【原始雕刻】

旧石器时代雕刻 以石为料制成的工具是原始人类生存进化最重要的，甚至惟一的证明。后代人类所谓的“造型”观念，是从打磨工具的进化中产生的。雕刻，可以说是在工具的制造过程中，在朦胧的美感意识支配下创造出来的超实用性作品。工具的制造因不同实际需要而必须有直曲交叉、对应平衡、长矛尖角、盾牌圆宽、弧斧方锤……到了他们产生借助超自然力的巫术观念之时，便期望手中雕凿的工具本身能有征服动物的力量，于是，工具和武器之上，有了各类动物浮雕，进而有了立体雕刻动物，又有了人物。

考古学家发现的旧石器时代的少量圆雕和浮雕人物，很能说明当时的人类意识处于什么状态。这些人物雕刻，一是多为女性，二是多为裸体，三是多夸张性部位，四是多有抽象因素。比如《威林道夫的女雕像》：短小的四肢和没有五官面孔的头部，显示了古代史前人类对形象特征的忽视；硕大的乳房、肥厚的臀部、清晰的阴沟，又明确体现出原始人的生殖崇拜观。整个头部布满小圆球，是把这女性人体雕刻当作具有巫咒功效的神灵创造出来的。

《持牛角的女人体》是另一块著名的出土浮雕，造型特征同样夸大了乳和臀，抹去了五官，右手所持的牛角十分突出，似乎说明一定的生活意义。

还有一些小型女雕像，除了两个圆圆的乳房，其他的一切几乎都抽象化了。

新石器时代雕刻 环境的改善使新石器时代的人类把主要精力用于劳动创造，以及与生活密切相关的工具用品的制作上，虽然已凿制出精确多样的新石器工具，却并没有创造多少像样的纯审美型雕刻品，仅在少数巨石结构中发现了半抽象化的人物浮雕，单独的人像石碑，还有一些小型动物石刻等，水平无法与同期岩画相比，也不可与旧石器时代的《威林道夫女雕像》相媲美。



威林道夫的女雕像（雕刻）
（法国）威林道夫　旧石器时代

【非洲黑人雕塑】

诺克雕塑 约公元前 700 ~ 公元 400 年非洲尼日利亚扎里亚地区的雕塑。1931 年，在扎里亚地区诺克村发现一些赤陶头



人头像

像。这些头像比真人头略小，它们与周围已经为人所知的艺术没有任何联系。1944年，英国考古学家B. 法格在离诺克不远的杰马发现了一件精致优美的赤陶头像。此后，在尼日尔河和贝努埃河汇合处的广大地区开采锡矿时，从8米深的岩层出土一些属于同一传统的赤陶雕像残片、动物雕塑、石制工具、金属工具及其他容器。按照其最初发现地，把这种雕塑叫作诺克雕塑。

后来，这种雕塑在其他地区也有所发现，在一些露天矿坑里几乎都发现过赤陶雕塑品及其他物件。从这些作品上，可以看出其形态和风格日臻完善的发展。当时可能已经有了专门工匠从事雕塑创作。这种雕塑是这一地区最早使用铁器的黑人部族文化，后来发展起来的社会组织、宗教和艺术可能受到它的影响。

由于开矿，遗物遭到了严重破坏，只保存下来很少一部分不易损坏的头像和小雕像残片。据放射性碳素断代，以及铁器在西非出现的时代和某些地质变化过程的特点，确定诺克雕塑的年代为公元前700~公元400年间。它是一种石器和早期铁器时代之间的艺术，在公元前300~公元200年间发展到了顶峰。除埃及雕塑传统外，诺克赤陶雕塑是现知最早的非洲雕塑传统。诺克赤陶雕塑具有鲜明的独特风格，制作者为了使作品具有充分的表现力而运用各种艺术手法。诺克雕塑几乎没有像伊费雕塑那种合乎规范的因素和墨守成规的痕迹。一件著名的诺克头像具有蓬松的发型，突起的颧骨和紧张的面部表情。另一件杰马头像也同样富于表情，前额饱满，眼睛圆大，嘴角线条生动。在卡加拉附近发现的一件有胡须的头像也属于这种风格。

一些不大的赤陶头像在制作和技术上属于“长耳朵”风格。这种雕塑形象具有柔和平稳的转折面。虽说线条不奔放，但并未影响形象的表现力。相反，变形加深了怪诞的印象。突起的前额占据半个脸部，鼻子短小扁平，口小似鸟嘴，下颏轮廓模糊。比例从上往下缩小是非洲雕刻的特点之一，也是诺克雕塑的特征。这种特征不仅在塑造头像上，而且在塑造像阿布贾跪式小雕像上也可以看到。雕像从上往下缩小，头部为全身的3/4。这种把头夸张得过大的倾向，早在2000年前的非洲艺术中就出现了，这一事实可以证明非洲雕刻独具风格，没有受到外来影响。

诺克雕塑和非洲民族传统雕刻的相似，表现在对形象多种多样的处理上。形



人像

象有的写实，有的则趋于程式化或抽象化。人物头像呈球形、圆柱形或圆锥形，还有一种完全异常的螺旋形。

各个部分的处理方法也是多种多样的。如经常只用小深坑表示耳朵，有时采用伸长的离奇形状，并且尺寸很大。只有一个固定下来的外形特征——眼睛的表现方法，使几乎所有的诺克头像一致起来。赤陶头像的眼睛具有深深钻出孔眼的瞳孔，比较直的上眼睑及下眼睑一起形成等腰三角形，眉毛好像是加在眼睛上的编成的线绳。西部非洲的约鲁巴人的传统雕刻与这种艺术有许多相似之处。

如果把属于诺克艺术的杰马赤陶雕塑和贝宁青铜雕刻作一比较，那么就能得出令人惊奇的结果。不仅这两种雕像的尺寸和比例相同，而且各个部分的造型特点和处理手法也雷同。甚至腰部装饰品和项链在这些雕像中几乎丝毫不差地重复出现。这种现象证明了一些艺术程式化形式的稳定性，也证明了作为非洲现代艺术观念基础的主要因素形成于太古时期，并在许多世纪中代代相传。

一些外国学者认为，现居住在尼日利亚中部地区的部族的祖先是这种雕塑的创造者。住在尼日利亚中部丘陵地带的部族的艺术与诺克艺术有些相似，他们像拥有诺克艺术的部族那样，既是农人，又是猎人。现在，许多住在有过这种艺术的区域里的部族，仍然像诺克艺术时期一样崇拜部族祖先。当地部族认为，祖先像是生命力的主要源泉，并通过它们把这种力量传给活人。诺克赤陶雕像执行了这种职能，部族祖先木雕像也执行了这种职能。或许它们是诺克雕像的后续。

另外，雕塑线条的表现力、成熟的风格和精湛的技巧，证明了这种雕塑有悠久的传统，并表示它可能同撒哈拉岩画有联系，因此不能把诺克雕塑看作是原始艺术。这种雕塑不仅具有与原始自然主义截然不同的风格、艺术技巧和高度的程式化水平，而且在它的塑面特征、塑壁厚度和焙烧质量上具有高超的技术。由此可以推想，在这种艺术之前必定有一个悠久的发展时期。



妇女头像（赤陶）　（诺克）前5－2世纪

伊费雕刻　指11～15世纪非洲尼日利亚伊费及其附近地区的雕刻。伊费王国是约鲁巴人建立的一个城邦国家，在今尼日利亚西南部森林地带。伊费美术成就主要表现在雕刻方面，并且在13世纪已达到了极盛时期。伊费的赤陶头像、青铜头像和青铜器皿是为宗教祭祀仪式创作的，是著名的尼日利亚雕刻艺术品。

1910～1912年，德国民族志学家、非洲民族文化研究家L. 弗罗贝纽斯在伊费城废墟里发掘了伊费的首批头像及其残片。他的考查小组在伊费丛林里发现了大量的约鲁巴人文化遗迹：雄伟的奥尼（国王）宫殿废墟、楼梯残迹和许多雕刻品。从1930年起，又重新进行发掘工作。在一些出土的艺术品中，伊费国王青铜头像是一件著名的作品。它是13世纪尼日利亚艺术极盛时期的代表作。面容、刺花刻纹和饰满串珠的王冠塑造得极为精致。面

庞的轮廓、耳朵的造型以及眼睛和嘴的线条优美协调，整个轮廓线生动清晰，这说明伊费雕刻家在当时就能深刻地表现出人物的精神面貌。虽然面部雕有表现刺花的纵纹和安插头发及胡须的小孔，但并不妨碍人物精神面貌的刻画，这是非洲雕刻艺术的特点之一。

1938 年在一个奥尼宫殿废墟里发掘的 20 件青铜雕刻品，1949 ~ 1953 年在阿比里和伊温里亚丛林出土的赤陶雕刻，以及 1957 年在伊塔埃莫发现的青铜雕像，不仅扩大了伊费雕刻风格多样化的概念，而且表明了这种艺术是尼日利亚雕刻的独特形式之一。这些雕刻品大概是被安置在祖先祭坛上的。

1957 年出土的伊费赤陶头像，属于 13 世纪伊费王国雕刻极盛时期的作品。这件运用写实手法创作出来的纪念头像，完美地表现出人物的精神面貌，性格鲜明，神态自然。赤陶头像，在人物性格刻画和尺寸上多种多样，小至 8 厘米，大至接近真人。说明伊费雕刻家不仅善于深刻地表现各种精神状态，而且非常出色地表达典型的人物性格。许多赤陶雕刻品尽管具有明显的理想化特征，却反映出对生活的直接观察。雕刻家能够抓住表现对象的面貌特征，甚至有时达到怪诞的程度。



伊费赤陶头像

伊费的人物和动物石雕与赤陶雕塑有些相似。在伊费东北发现有 90 厘米高的石雕。有些石雕好像是表现神话人物。伊费雕刻出现过几种表现人物形象的风格。石刻、陶雕和青铜雕表现了崇拜为神的国王面庞、怪诞的宫臣面孔、理想化的武士形象和美丽的少女面貌。它们属于伊费雕刻艺术宫廷流派的繁荣时期。

伊费雕刻不仅反映出社会的理想，而且反映出美学的理想。伊费雕刻标志着非洲艺术发展的重要阶段。从出土的艺术作品来分析，可以看出当时的艺术家极其众多，而雕像制作的历史也很悠久。当时，伊费匠师的青铜雕刻创作技巧十分高超，能够铸造出精致优美的雕刻品。铸造的材料是铜和锌的合金，伊费居民当时就已经掌握了失蜡法的铸造技术。他们利用这种铸造技术制作青铜器和黄铜器。这种铸造方法的出现促进了雕刻技术的迅速发展，并显示出它的精湛的技艺和高度的感染力。伊费雕刻作品大多采取写实手法，主要表现非洲人民日常生活、宫廷生活和宗教风俗。

约鲁巴人面貌特征和伊费头像特点有些相似，证明了伊费雕刻的土著性。此外，这种相似不仅在尼日利亚约鲁巴人和伊博人木雕的部族刺花和文身上，而且在扎伊尔塔特勒人和巴特克人，以及布基纳法索的卡拉人木雕的部族的部族刺花和文身上得到证明。为了安装真的头发和胡须，一些伊费青铜头像的嘴和前额周围凿出一些小孔，这种特点与热带非洲木雕所固有的土著方法相同。在奥尼雕像中存在的和在当代尼日利亚统治者礼服中见到的王权象征物（王冠、胸饰和项链）也有许多相似之处。伊费雕刻和热带非洲民族艺

术风格无论多么相似，也不能把它们看作是同一类艺术品。看来，这种相似表明伊费雕刻艺术的土著起源。



国王头像（青铜）　（伊费）14 世纪

伊费头像的处理方法既有写实而结构分明的特征，也有程式化的特点。从前，一些欧洲历史学家认为，伊费雕刻艺术是早期到过尼日利亚的欧洲人创作的，或者属于古代希腊雕刻艺术的传播；也有人认为，是受葡萄牙艺术的影响，或者是欧洲文艺复兴时期的产物。后来，从发掘的城址，王宫和坟墓来看，伊费艺术的起源清楚了。1957 年，从伊费附近的约鲁巴人遗址中发现了约有 3 万件各种各样的陶器。而后，在尼日尔河下游流域一带陆续不断地大量发掘出许多珍贵的陶器和青铜器。现在，人们认为，伊费艺术品，无论陶器或青铜器，都是非洲人民的艺术结晶。其中大多数作品是 13 世纪创造出来的。例如，在约鲁巴圣城伊费发现的人像祭器是一件著名的 13 世纪青铜艺术品。这件作品是王后像与祭器巧妙结合的杰作。祭器的柄把及底下的小凳子与底座合为一体，给人一种谐调平衡的感觉，具有耐人寻味的艺术效果。

大量的考古发掘表明，在今尼日利亚南部曾经有过具有独特艺术风格和宗教习惯的社会，它继承了古代西非的艺术传统，又受到了北非和东非艺术的影响。这种艺术是随着当时社会生产力已达到相当高的水平——铁器时代文明的出现而发展起来的。当时，艺术的发展是同手工业生产的发展相联系的，因为伊费这样古老的城市，当时既是手工业集中的地方，又是文化艺术的中心。伊费美术的形成和发展有其复杂而悠久的传统，也有其光辉灿烂的年代和达到全盛的时期。

对伊费雕刻风格的研究，还需要进一步探讨。但是，可以肯定，伊费雕刻风格是当时奴隶制国家经济基础的反映，是当时王国统治和宗教信仰——从简单的神灵崇拜到复杂的王权神授的反映。伊费雕刻艺术运用写实手法进行创作，是适应当时社会政治形态和宗教信仰的需要。

贝宁雕刻　贝宁王国位于今非洲尼日利亚西南部的森林地带，在伊费东南 240 公里处。14 世纪以前由埃多人建立，15 世纪已经相当强大，1897 年并入英属尼日利亚。贝宁城是王国的都城，也是善于铸造铜器和制造木器的城市。贝宁王国美术，突出表现在雕刻方面。贝宁雕刻是世界艺术中的典范之一，可与希腊罗马的雕刻媲美。

1280 年，为了帮助贝宁用青铜铸造雕刻品，伊费国王派铸工专门传授这种技术。贝宁王国从伊费获得铸造术之后，在贝宁城建立起青铜铸造作坊。伊费雕刻对贝宁的影响颇大，甚至有些作品好像是直接模拟的。13 世纪以后，贝宁匠师承伊费衣钵，掌握了高度的艺术技巧，雕刻很快超过了伊费，并做出独特的创造。

贝宁美术的高峰是 15 ~ 16 世纪初，正值奥巴（国王）埃瓦雷和埃西吉统治时期。贝宁青铜雕刻艺术是奥巴的宫廷艺术，它表现王宫贵族，颂扬国王权利，以



国王青铜头像　（贝宁）

及塑造他们的武士和盟友形象。一些优秀的匠师被集中到宫廷里，有些名工巧匠还被国王封为贵族，因此他们创作的雕刻品都归国王所有，成为王家珍宝。这一时期的作品大都是为宫廷铸造的头像、小雕像和浮雕。

16世纪，贝宁城已经成为人口稠密、经济繁荣和文化发达的城市。当时，贝宁王宫建造十分宏伟、富丽堂皇。奥巴宫殿是贝宁城内的一座王城，建筑规模宏大，里面有很多大广场，广场四周筑有壮丽雄伟的回廊，经过4个大广场才能到达金碧辉煌的深宫内院，院内重重宫门，四通八达。宫内柱廊和宫墙上，镶嵌着表现王家题材的青铜浮雕。宫内宝塔林立，塔顶以展翅的朱鹭，头部下垂的大蛇等动物雕刻作为装饰。王宫内院的宫墙上，还装有一排排供奉祖先和神灵的壁龛，里边安放早期国王的青铜像，两旁伫立着侍从们小青铜像。在谒见宫门口，装饰大的青铜豹，作为王权的象征。贝宁国王还特制一些小青铜豹作为王国使节身份的标志。整个贝宁城也是十分壮观，城墙高大，街道宽阔，两旁住宅整齐，房顶还饰有动物雕刻的小尖塔。从这些房屋建筑和装饰，可以看到非洲人民精湛的建筑和雕刻艺术。此外，贝宁青铜雕刻作品主要有姿态自然的雕像，有纪念意义的头像、装饰浮雕、小型面具、动物雕刻、腰间佩带的作为官职证物的小装饰品以及各种祭祀器皿等。

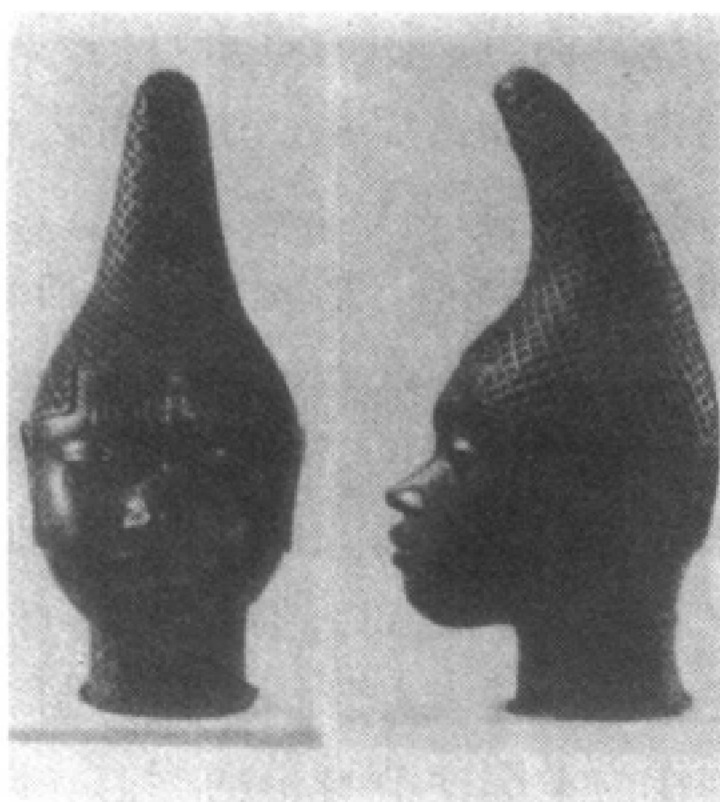


《国王与乐师》　（贝宁）



青铜仪式头像　（贝宁）

雕像作品大多数是表现国王、王后、太子、显贵、猎人、乐师和传教士的，还有表现历史人物，或为神祇造像的。国王雕像头顶王冠，满戴胸徽，有时还用鳗鱼作腿——象征他们是海神奥洛贡。武士雕像则是右手持矛、左手拿盾、全身披挂的立像。一般说来，青铜雕像是静态的，讲

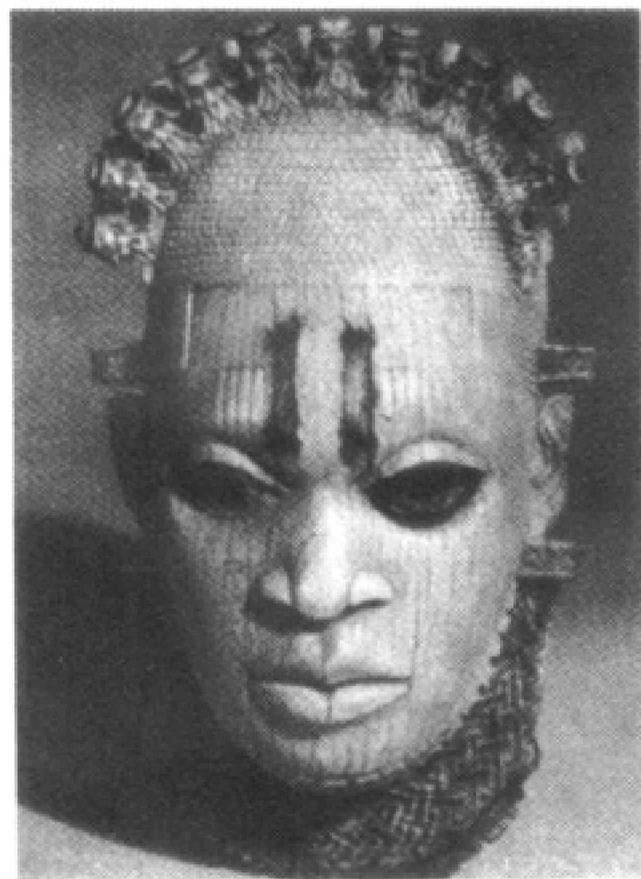


王后头像（青铜）　（贝宁）16 世纪

究匀称协调，尺寸大小依被表现对象的身份地位而定。

青铜头像是多种多样的，所表现的性格也各不相同：一种风格极其优美，椭圆形面庞塑造得生动活泼，目光炯炯，嘴唇线条逼真，造型以写实为基础；而另一种风格则具有象征性特点，面部表情庄严肃穆，造型粗犷，简朴美观。

16 世纪初的早期贝宁美术，有 10 余件母后头像保存至今。其中著名的《母后铜像》是贝宁母后祭坛上的青铜纪念像。相传这座祭坛是奥巴埃西吉为了纪念他的已故年轻母亲第雅而设立的。感情的表达、铸品的精致及优美的串珠装饰，说明



女王头像（象牙）　（贝宁）17 世纪

这尊头像是贝宁的早期作品。母后头像表现出一种豪华威严之感，凝视的目光和紧闭的嘴唇揭示出丰富的精神世界。年轻妇女头上，点缀着典型的尖顶帽形状的网饰，是作为统治者权贵标志的碧玉、珊瑚及玛瑙串珠饰物的真实写照。颈上饰有无数串珠子，也是作为高贵的象征。

贝宁的青铜动物雕刻十分出色，其题材有豹、鳄，鸡，蛇，鸟、鱼、虫等。贝宁雕刻家在创作动物形象时，有时竭力准确地表达可视的形体。有时则绝妙地塑造动物的特征。圆雕《豹》就是后者的一个实例。





奥巴像（左）　献牛祭祀（右）
（青铜饰板）　（贝宁）17 世纪

贝宁青铜雕刻的发展，对尼日利亚艺术有着很大影响。当时，贝宁的青铜圆雕和浮雕，在铸造的技术上和雕刻的技巧上，已经超过同时期的欧洲雕刻水平。贝宁青铜雕刻的技艺十分精湛，但其艺术表现力不如伊费雕刻那样强烈，有忽略写实的倾向，并缺乏个性。

15～16 世纪，贝宁的象牙雕刻已很发达。青铜头像上镶嵌的整根象牙雕刻，就说明了这一点。贝宁有一个专门从事象牙雕刻的家族，他们为奥巴和贵族刻制出大批的象牙艺术品。奥巴雕像和海神奥洛贡雕像是最常见的象牙雕刻品。此外，在宗教礼仪中也常常使用象牙雕刻。象牙雕刻品还有面具、动物形象、臂饰、手镯和脚镯等多种。

贝宁的象牙面具雕刻十分优美，灵巧

精致，这种面具是佩戴在胸前和腰间的。《象牙装饰面具》是一件珍贵的贝宁镶铜象牙艺术品。面具头上的饰物是由一群有胡须的葡萄牙人头像和串珠组成的，这件作品是作为装饰品佩戴在胸前的。它代表着16世纪贝宁王国鼎盛时期的艺术。

与宫廷流派的青铜雕刻发展的同时，民间木雕也繁荣起来了。在贵族和平民的家庭祭坛上，放置着祖先木雕头像。一些图腾社会祖先的造像——比尼族保护神木雕像流传下来了。

在葡萄牙人来到贝宁之前，贝宁城周围有许多乡村，它们发展了各种民间艺术：织布手艺、陶器业和锻铁业。早在从伊费请来铸工之前，一些民间匠师已经掌握了金属加工手艺。

16世纪中期至17世纪末的中期贝宁美术，基本上是以长方形青铜饰板为代表。

贝宁青铜装饰浮雕以其花纹图案背景而著称，这种花纹浮雕背景往往利用蔷薇花图案配置而成，前景上有大小不一的人物群像，有时人物多达9个。表现的内容主要是国王的丰功伟绩、战争、狩猎、出游、宫廷生活、外国人或动物等，各种人物的社会身份可以从服装、头饰、挂珠等鉴别出来。一些浮雕表现了葡萄牙人的社会风俗和服饰用品，这更能说明作品的创作时代。还有一种是表现风景的，这在西非造型艺术中是很独特的。青铜饰板不仅是艺术史方面的可靠材料，而且是研究贝宁物质文明、意识形态和社会关系的珍贵资料。根据这些饰板上的图像能够研究贝宁王宫建筑格局、宫廷生活，以及各阶层人物的面貌特征。

青铜饰板高45厘米，宽30~35厘米，主要是钉在宫殿木柱上，在国王举行盛大典礼和上朝时作陪衬用。

青铜饰板是在长期的历史过程中创作出来的。它们的发展过程至少与三代作者有联系。有一位英国考古学家不仅试图按照风格特点划分青铜饰板，而且试图确定作者的个人风格。他认为，在英国陈列的200件青铜饰板的作者中间，可以看到有5种不同的创作个性。例如，有一种特点是，人体拉长，手臂下部分缩短；另一种称作狩猎豹的匠师，创作了一组写实的人物形象。在一块浮雕饰板上，可以看到站在宫墙前的几个武装卫兵，宫殿屋顶盖着铜瓦，在阳光照耀下闪闪发光，一条大蛇顺墙而下，一只朱鹭立在塔顶，两只豹守卫宫殿门口。这块饰板真实地刻画了当时宫殿情景。

在其他青铜饰板上，有的表现唱歌、演奏，有的描绘士兵枪杀不顺从的奴隶。在士兵形象的表现上，人物的精神面貌也有所不同。一个留着漂亮小胡须的青年士兵，他的整个形象着重表现矫健的姿势。另一个年龄比较大的雇佣兵形象则不是这样。一个手执拐杖的葡萄牙人形象表现得富有情趣，令人厌恶的目光，残酷无情的面孔符合他的职业。

在中期贝宁雕刻中，还有一种用青铜薄叶压制成的镂空雕刻，这种作品细腻、美观，饰有花纹，并能把人物形象与镂空装饰完美地结合在一起，形成一种谐调的装饰美。

贝宁宫廷流派中期作品的规模比较庞大，在祖先纪念头像上带有2米长的象牙，整个象牙表面装饰着浅浮雕。像在青铜饰板上一样，在象牙上雕刻出贝宁国王形象，并把他们的形象与神话人物刻在一起。在象牙浮雕上，可以清楚地看出奥巴、他的宫臣和士兵、葡萄牙人、神奇的动物和祭祀的动物形象等。

16世纪~18世纪初，中期的贝宁头

像和人像雕刻，虽然还保持着使人产生深刻印象的特点，但缺乏新鲜感受，落入陈规俗套。

18 世纪中期～19 世纪中期，贝宁国势日衰。随着殖民者的野蛮掠夺，民族手工业遭受摧残，传统的铸造技术渐被遗弃，雕刻造型日益笨拙庞大，风格呆板，制作日益粗糙了。通常，把 18 世纪～19 世纪末衰落的晚期宫廷流派称为颓废时期。在这一时期，统治者力图用以巩固权势的宗教象征意义复杂起来了。这一点在雕刻艺术中是以别具风采的巴洛克式——复杂的象征意义来表现的。底座上雕有寓意象征形象的奥巴青铜头像，多人物构图的青铜礼器，以及刻满类人和野兽情节的象牙制品属于这类作品。

19 世纪中期，在奥巴奥申文德时期，出现了新的艺术繁荣时期。一个才能出众的宫廷流派匠师尝试使构图均衡起来，在头像上采用带有象征性形象和两翼头饰的圆筒底座。在底座上还有石斧、公牛头等形象。虽然头像的基本造型没有改变，但这些象征性形象是由各种造型配合而成的。因为每件作品都经过周密思考，所以构图十分具体，寓意深刻。

除这种庞大笨重的饰有鸟翼状串珠饰物的青铜头像外，还有一种原大的奥巴头像，头顶上镶嵌着整根象牙，象牙上雕有各种浮雕人像，有的多达 10 余人。

贝宁木雕虽不像青铜雕刻留下那样多的作品，但可能也有过繁荣时期。1897 年，英国殖民者侵占了尼日尔河西部一些地区，但在贝宁王国却遭到顽强的反抗。贝宁王国禁止英国殖民者入境，英国军舰私自开进尼日尔河口，炮轰贝宁城。贝宁王宫遭炮击失火，木雕艺术品几乎全被焚毁，其他艺术品则被抢劫一空。英国殖民者抢走了 2 400 多件青铜雕刻品和象牙雕刻品。其中有几百块铸造极其精致的青铜饰板和精细的象牙制品。后来，在王宫废墟里只发现 500 多件青铜雕刻品。这可能是贝宁木雕现在极其罕见的主要原因。

一些保存至今的祭祀木雕是值得研究的，不过它们的创作年限很难确定。但是，可以肯定，在宫廷艺术发展的同时，还盛行一种刀法细腻、别具风格的民间木雕艺术。贝宁艺术家们为居民的家庭祭坛雕刻出一些很精美的木雕头像，在头像顶部有时也装饰着象牙雕刻和其他饰物。

非洲木雕　非洲黑人部族创造的艺术，包括人物雕像、动物雕像和人们参加各种仪式时戴的面具。

班巴拉人木雕　班巴拉人是马里最大的一个部族，除沙漠地区外，遍布全国。他们是一个勇敢而有智慧的部族，坚持自己的传统宗教和风俗习惯。他们的木雕像特征是：脸面凸起，唇部方尖，发饰下坠，姿态生硬而有力。一种叫“塞古”的雕像，其鹰钩鼻从头越额而下，身躯细长并呈圆柱形；半圆形的乳房，雕刻在胸部较下的部位；两臂自然下垂，手部宽大，呈爪状或手掌张开，有突出的蛙嘴，发式也很别致。而且很少涂颜色，但附加装饰品和金属钉，有的嵌入贝壳或珠子作眼睛，鼻子和耳朵上附有精美的铜环。

班巴拉人的契瓦拉羚羊顶饰十分有名。羚羊是班巴拉人的象征，当地青年男女喜欢在喜庆节日时，用这种饰物装饰自己。班巴拉人经常将羚羊题材用于木雕，但并不是一成不变地重复它，而是把它同人像及其他动物形象结合起来，用不同的形式来表现。

在尼日尔河上游，有一种水平式羚羊面具。其特点是两角向上而又向外弯曲，口形大张，好像在欢叫；后背有一个优美

的曲度，刻有表示羚羊毛皮的刻纹；表面光滑，图案匀称；羚羊腿用曲折线表现。在布古尼的一些村落里，水平式羚羊面具被垂直式的苏古尼面具所代替。这种构图是一种较古老的形式，是跳羚羊舞佩戴的面具。在这类构图里，羚羊鬃是人字形，羚羊躯干上有一些动物形象（蜥蜴、马、小羚羊），并且在上面经常雕上一个女人像。

多贡人木雕　多贡人是沃尔特河流域的农业部落。他们是几百年前从南方迁徙来定居在廷巴克图以南的。其木雕艺术，同多贡人一样，具有独特的个性。最古老的雕刻人像叫特勒姆，大约产生在200多年以前。这是一种举着胳臂的人像，往往同动物雕刻结合在一起，其形象在祭祠器皿、凳子及木槽上都可以看到。这种雕像的特征是：木料坚硬如石，多为灰色或斑红色，动态生动优美，极其富于表情。有的人像具有男女两性的特征：面部有胡须，乳房突出，脐带显著，后背弯曲，臀部线条突出并猛然折断，多为跪像或坐像、有的佩戴珠宝，有的拿着斧头，还有抱着孩子的。

较近代的多贡人雕像，构图趋于几何形体，具有庄严宁静之感。特征是：雕面明显，雕线多呈直角形，身躯与四肢有形似宝石的切面，脐带呈金字塔形，头部往往形成一个半圆形，在下额处切断，两目和嘴呈三角形或方形，两耳为半圆形下垂物，鼻直如箭，有的佩戴串珠，有的把两个人像并排安放在一个台座上。

多贡人也有面具，是用洗练、大胆而概括的形式处理的。其特征是：形状细长，有时呈长方形，凹颊与鼻梁明显分开，鼻梁呈长方形或人字形，富于装饰性，口形好像一个突起的圆锥体，人面造型与动物形象混合在一起。

多贡人还有一种多层面具，带有一个镂空雕刻的顶饰，高达5米。卡纳加面具是一种有“市”式图案的圆形面具，顶上有祖先像。对这种图形的寓意，有不同的解释。有人认为，它是猎取飞鸟的象征；也有人认为，它是多贡人神话鳄鱼的象征。

多贡人面具种类多达80余种，都用于舞蹈装饰。

塞努福人木雕　塞努福人是沃尔特河流域的农业部落，定居在象牙海岸北边以及布基纳法索和马里的某些地区。他们一直保持着自己的祖先信仰和风俗习惯。他们的雕刻作品大体上分为5类：

①德布勒雕像。身躯与四肢细长并呈圆柱形安放在一个狭窄的底座上，头部有时很小，颈部细长。举行祭祠仪式时使用这种雕像。

②德格勒面具。夜间举行葬礼时使用的一种形状不大的盔形面具。顶上有一个抽象人像，没有胳臂。构图对称、工整，面部表情庄严宁静。

③雕像作品。形式简练，充满活力。向前突出的身体各部（头、乳房、脐带等）形成一种韵律感。发饰有一遮盖前额的下垂物，面颊突出，乳房圆尖，腹部在脐带处向前突出，两臀细长，手脚有时夸大形似兽爪。肩膀后倾，背部弯曲，具有一种平衡感。人像有立像、坐像，骑马像，在送葬时把雕像放在带盖的祭皿上，有时把雕像装饰在椅子或乳油碟等日常生活用具上。青年农民举行农活竞赛时则把雕像放在田地里。

④鸟的雕刻。鸟是塞努福部族的象征，雕刻形式简单，往往雕成展翅的样子，有时鸟的形象也作为装饰品安放在面具上。

⑤喷火兽面具。这种面具用于宗教仪

式。面具的中部，即眼睛和鼻子的周围，有各种动物形象，如野猪、袋狼、水牛、羚羊、鳄鱼、猿猴、鹤、兀鹰或蜥蜴。

巴加人木雕　巴加人是从尼日尔河发源地迁徙到几内亚来的。雕刻风格与班巴拉人有些联系。特点是：形式简单，头大，有尖尖的鹰钩鼻，发式新颖；头部前倾，由两只无手胳臂支撑着；身躯庞大而呈桶状，有的腰部紧缩，两腿短小粗壮。巴加人各阶层都有相应的面具。在收获季节或葬礼时佩戴。如尼姆巴肩荷面具，体积庞大，重 60 多公斤，下半部分有 4 个支承物，以便放在佩戴者的肩膀上，这种面具的光滑面与雕出的线条、鱼脊骨花纹及其他图案形成鲜明的对比。还有一些铜钉作为装饰，形成平衡和谐的感觉。还有一种高 2 米的班达彩色面具，是巴加人较高阶层人的代表。



巴加人木雕面具

鲍勒人和古罗人木雕　鲍勒人居住在几内亚湾沿岸，是象牙海岸最大的部族之一。鲍勒人同居住在这里的古罗人和塞努福人混居在一起，并建立了一个强大的王国。鲍勒人和古罗人对象牙海岸的艺术都曾做过贡献。鲍勒人和古罗人的雕刻艺术很有特色，如果认为非洲艺术风格粗野、形式原始，那末看到鲍勒人和古罗人这种有素养的艺术之后就会得出相反的结论。

雕刻是鲍勒人和古罗人用来给他们的祖先和神祇造像的。他们在塑造对象时，总是以写实的态度来进行创作，在遵循传统习惯时，没有放弃对人物个性的典型刻画，因此所创造的人物性格鲜明。



古罗人混合式舞蹈面具

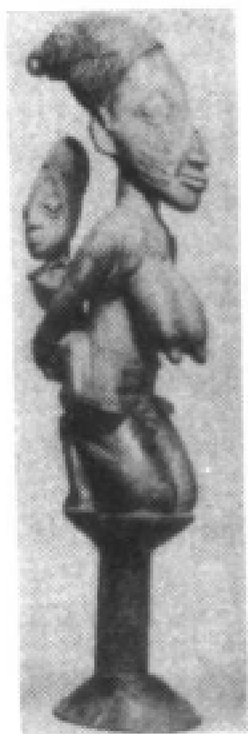
鲍勒人雕像姿态肃穆雅静，多为立像或坐像；双手放在胸前或抚摸胡须；双腿粗壮丰满，两膝微向内转；身躯修长而圆润，并雕有明显的装饰性文身；雕刻表面磨光发亮，涂油抹黑。古罗人雕像，造型小巧，情趣幽默，刻工精细。

鲍勒人的面具也很优美动人，面部表情安静古雅。胸部极为精巧，清楚的睫毛，分明的眼眶，光滑额头上的装饰性刺花，波纹起伏的头发，脸庞的曲线轮廓，都证实鲍勒人艺术的高度技巧。

阿散蒂人木雕　阿散蒂人居住在几内亚湾沿岸，他们的木雕艺术十分雅致。如阿库阿巴雕像，是民族风俗中常用的小型木雕品。这种雕像是妇女带在腰布上的，以表示能够生育美貌的孩子。阿散蒂人不崇拜祖先偶像，但敬仰“金凳子”的神权。“金凳子”是一只木凳，它

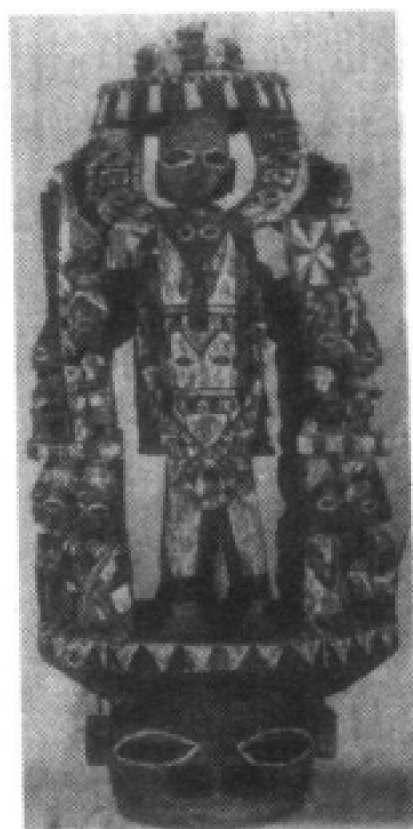
有一部分是用金叶包镶的。这种神凳的基本样式不断地改变，后来以金银薄叶镶面，凳腿和人像凳腿都是用镂空细工雕成的。

约鲁巴人木雕　约鲁巴人是非洲较大的民族之一。他们大都定居在尼日利亚西南部广大地区，并且深入到达荷美（今贝宁共和国）、多哥和加纳境内。这个民族既受到地中海和东方艺术的影响，又继承优秀的民族传统。他们创作的木雕多以象征手法表现对象，雕像色彩鲜艳，串珠装饰丰富，而人和动物形象相配合又是这种艺术的主要特点。约鲁巴人木雕种类有：国王、贵族和酋长雕像，宝座上的雕像花纹，寺庙门口两侧和回廊的雕花柱，雕花祭坛上的神像以及各种木器和雕刻器皿。雕像的特征是：嘴唇丰满前突，眼睛大睁、瞳孔圆大，眉毛和睫毛清楚可辨，乳房硕大下垂。



约鲁巴人妇女雕像

约鲁巴人每个人都有自己的面具，并按照一定的宗教仪式佩戴，多受人尊敬的面具有两种：①格莱德面具，呈半球状，戴在头上或斜扣在额前。前额向上倾斜，发饰复杂，双目圆睁，表情丰富。②伊帕大型面具，呈桶状套帽形，套戴在整个头上。有的被雕成大张着嘴，眼睛突出的双面头像，在头顶上耸立着一个庞大的色彩鲜艳的装饰物。



伊帕面具顶饰

伊博人木雕　伊博人居住在尼日利亚东南及尼日尔河三角洲东部，以务农为业。他们的面具作品有白脸女人和黑脸男人，人像雕刻，身躯及颈部细长，头部短小。

巴彭德人木雕　巴彭德人居住在扎伊尔宽果河、卢伊河及因济亚河之间西部，他们的面具形式新颖，构图协调，其特点是，睫毛弯曲，眼睑下垂，前额突出，颧骨高突，下颏细尖，鼻尖稍微上翘，鼻孔露出。

巴库巴人木雕　巴库巴人居住在扎伊尔开赛河及其支流桑库鲁河之间。雕刻艺术丰富多彩，保存下来的19个国王雕像，都是两腿交叉盘坐的坐像，并佩戴刀剑及其他表明个人特殊成就的标志。

巴库巴人通常使用的面具有：①邦博面具。一种外表镶有铜叶的大型木盔面具，额头显著突出，用竖线把宽大的鼻子同三角形的嘴连接起来，参加会社仪式戴这种面具。②马桑博面具。这种面具有一个藤框，上面覆盖棕榈叶，并用缝上去的附属物如贝壳、串珠和皮革块等作为装饰。只有鼻、嘴和耳朵是木雕的。家长从前佩戴它，用来强迫女眷服从他的领导。现在舞蹈演员佩戴它，在市场上表演节目。③谢纳—马卢拉面具。这种面具色彩

鲜艳美观，装饰富于变化，丰富多彩。眼睛雕成圆锥体形，周围镂刻出许多小孔。

巴卢巴人木雕　巴卢巴人居住的范围，包括扎伊尔的东南部，远至坦桑尼亚和姆韦鲁湖一带。他们的雕像没有粗糙怪诞的形式和忧郁的内容，其特征是：发饰复杂多为十字形或波浪形，头发与前额分界明显，两眼成杏核状，耳朵小巧，身上雕有文身，表面光亮。女人形象最常见的作品是地神像，而男人形象则以部落英雄为主要对象。每个酋长都有威严的雕像。一种称作“乞妇”的女人像更富于表情。孕妇在临产前经常把这种雕像放在自己的房门前，过路的人把礼物放在那里，产妇在产期可以不致于因为不劳动而生活困难。



“乞妇”跪像

在巴卢巴人的风俗习惯中，面具没有雕像所起的作用大。但是他们也雕刻一些生动的面具。如基佛韦贝面具，呈半球形，雕有槽纹，并在沟纹内涂上白色。这种面具是任命重要的酋长和访问高官显赫时佩戴的。

【古埃及雕刻】

前王国时期　早期王朝的雕刻以小型浮雕为主。最著名的是至今保存完好的《纳美尔岩板》，又称《纳美尔王纪念石碑》。这是一块 64 厘米高的罐形岩石板，两面均以浮雕形式表现和歌颂了上下埃及在统一过程中纳美尔（Narmer）王的功绩和作用。正面有两个画面，上边的大画面是南埃及王，即古埃及第一位开国元勋，第一王朝法老纳美尔（美尼斯），在神鸟的俯视下，以巨人般的身躯振臂惩处北埃及人，下边的小画面是两个因失败而望风逃窜的北埃及人。背面有三个画面，上边是欢庆胜利的场面，高大的纳美尔王仍威风凛凛地站立在那里，背后是同一侍从，前面的将士高举神鸟旗帜欢庆胜利，面对着十具被斩下头颅的敌人尸体，头颅被夹在两腿间。中间的画面是两个造型奇特的狮头长颈怪兽，颈部回首交织，躯体仍为狮子特征，可称“长颈狮”。颈部的曲线构成的圆弧不仅使这对想象中的动物美妙而富有活力，也给整幅画面带来疏密变化和引人入胜的想像力。这两头长颈狮到底象征着什么？现代人难于确切地给予解释。雄狮在古代埃及人心目中既代表国王的威严权力，又代表埃及国家与民族。此画中的一对交颈长颈狮可能象征上下埃及的统一。下边的小画面，据说牡牛也代表国王纳美尔的力量，以牛角的坚硬攻破敌



纳美尔岩板

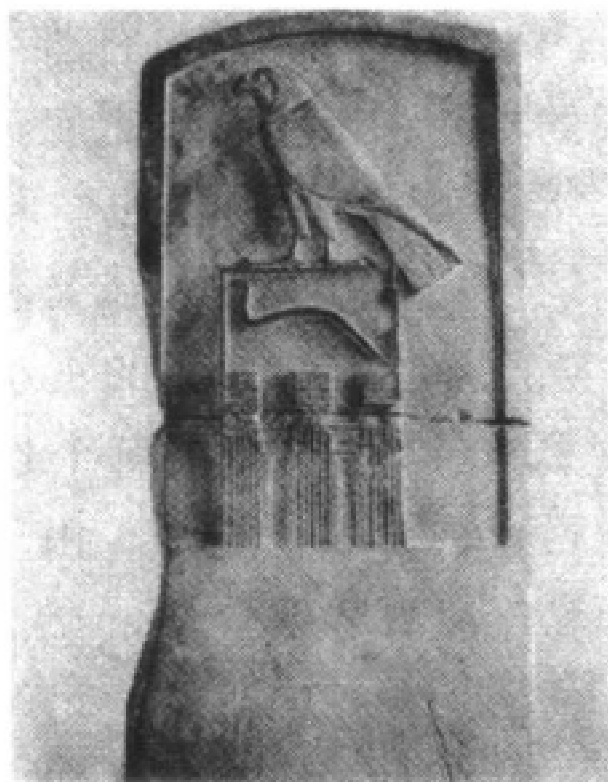
人的城堡，使敌人因失败而大步逃跑。

《纳美尔岩板》是埃及早期美术的最

高典范，它为以后埃及艺术的象征性与叙事性的结合、为人物造型的稳定感、排比式和正面侧身律等基本法则，立下了较早的程式标样。

还有几块类似于《纳美尔岩板》的浮雕，内容为动物的多体装饰，均为埃及图腾崇拜中的神灵动物，有趣的是这些动物也做着拟人化的角逐、战斗和厮杀。

另一块长形《蛇王碑》，也如《纳美尔岩板》一样体现了早期埃及人的信仰。此石碑浮雕画面较单纯，立于大方块形之上的神鹰代表荷拉斯神，即王权的守护神。方块之内的曲线蛇即为蛇王，可能是当时第一王朝法老宰特的象形文字的写法。将蛇王框住的方形，是个大房子，可



蛇王碑　第一王朝

能代表国王的宫殿。埃及国王又称“法老”。法老（Pharaon）最早出现在前王国，原指埃及王宫，埃及语为“大房子”。新王国（第十八王朝）以前尚未将国王称“法老”。新王国以后“法老”才渐渐成为国王的通称。

前王国时代的立体雕刻遗物尚少，多为动物，如狮子、猿猴等，也有国王坐像，形态板滞，但风格写实。

古王国时期　古王国的雕刻艺术随同建筑一起沿着写实性技法及歌颂型题材的道路大发展，多数是国王王后的雕像，有

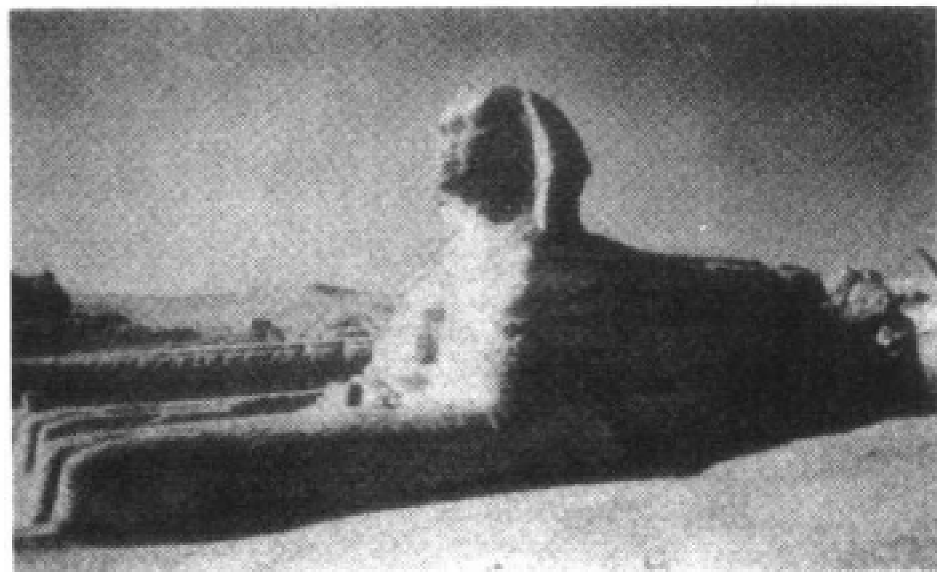


杰赛尔王雕像（局部）　第三王朝

的是真人形象的摹拟，有的是神灵化。国力的强盛及文化的发达造就了大批艺术上的能工巧匠，时代的需要和民众的信仰也必然导致为每个王朝的国王、王后乃至贵族大臣，塑造各式雕像，尤其国王的陵墓祭庙，必定供奉国王雕像。但历史过于久远，风云变幻太多，留存至今的古王国以及整个古代埃及的雕像，已为数很少。尽管数量有限，仍能依此判断出埃及古代雕刻所达到的最高水平度。

《杰赛尔坐像》是第三王朝法老、梯形金字塔主人杰赛尔（Djeser）的彩绘雕像，与真人同大，技法尚显粗简，国王端坐王椅，右手抱胸，左手扶膝，目视前方，耳后光板及颌下长须增大了国王头部的体积，给人以威严神圣之感。这座雕像是古王国最早的石雕像。

《狮身人面像》，又称“斯芬克司”（Sphinx），是坐落在第二大金字塔前的巨



狮身人面像　第四王朝

型雕像，是古代埃及最大的雕刻，高 20 米，躯长 57 米，据传是当地采石场的余



门卡乌拉与妃子像　第四王朝

地，就地加工雕凿而成。狮子是兽中之王，埃及神话中的太阳神便是狮身人面的形象。这座雕像是按金字塔的主人——哈夫拉的形象雕成的，民众以此把国王哈夫拉当作太阳神的化身。这座雕刻的雄狮躯体牢牢伏卧大地，双爪前伸，人面形象威严，目视前方，耳后带横纹凹面光板，象征着太阳的光芒普照人间万物，给民众带来光明。

《哈夫拉坐像》，比真人稍大，为硬质闪绿石料雕成。可能因金字塔前的祭庙保留时间较长之故，它是至今保存完好无损的古王国雕像之一。雕像的形象特征与狮身人面像十分接近，可能出于同一位著名雕刻家之手（狮身人面像肯定还会有许多工匠参与劳动）。此雕像已很注重细节，很合比例，很真实地表现了哈夫拉本人的外形及其性格，这是需对真人深入观察反复摹拟才可达到的。真实的造型，外加象征性信仰物，是古埃及艺术的一大特点。狮身人面像是将人与狮合为一体，此坐像单独塑造人像，但头部光板右上附雕一只神鹰荷尔斯，作为国王的保护神，坐椅扶手为狮头，椅腿为狮爪。这样，王椅又成了雄狮的化身，与狮身人面像有异曲同工之妙。

《门卡乌拉与妃子像》和《门卡乌拉与二女神像》均为同一站立微步姿态，造型与动态亦相仿，在接近真实之中略有夸张，国王强调了他的威严形象及宽阔的肩胸，王妃及女神则清晰地塑造出双乳及整个女性优美的身段。二雕像的区别在于前者为圆雕，后者为高浮雕，前者是真实生活的写照，国王未戴王冠，王妃搂抱国王的腰臂，夫妻面带微笑，给人以亲切感。后者是把国王当作神灵塑造，头戴白色王冠，他的右侧是丰收女神哈托尔，左侧是秩序之神玛特。国王统领二女神，三位一体同雕在一块巨石上，象征埃及在国王统帅下的安定团结，生活幸福。

《王子柯阿彼尔》，是一件难得的第四王朝时代的木雕，出土时附近农夫被其形象的真实所感动，惊叹地说：“啊！这不是我们的老村长吗?”，故此像又名《老村长》，其实，这是第四王朝的王子之一柯阿彼尔（Kaaper）。这件很有个性的贵族形象，双目直视，举止迟缓，由于权势而显出一幅盛气凌人的架势。



王子柯阿彼尔（老村长）（木雕）
第四王朝

《拉胡泰普夫妇坐像》是件彩绘石雕像，表现第四王朝一对王子夫妻的形象，

王子半裸着褐黄皮肤，妻子穿白袍，肤色浅蓝黑发，身躯丰满而有弹力，二人均做右手抱胸态势，可能表示对法老的尊崇，眼珠为透明石英石镶嵌，大而有神。

古王国的雕刻虽以表现国王及家族为主，但也有一些表现平民各阶层形象的作品。

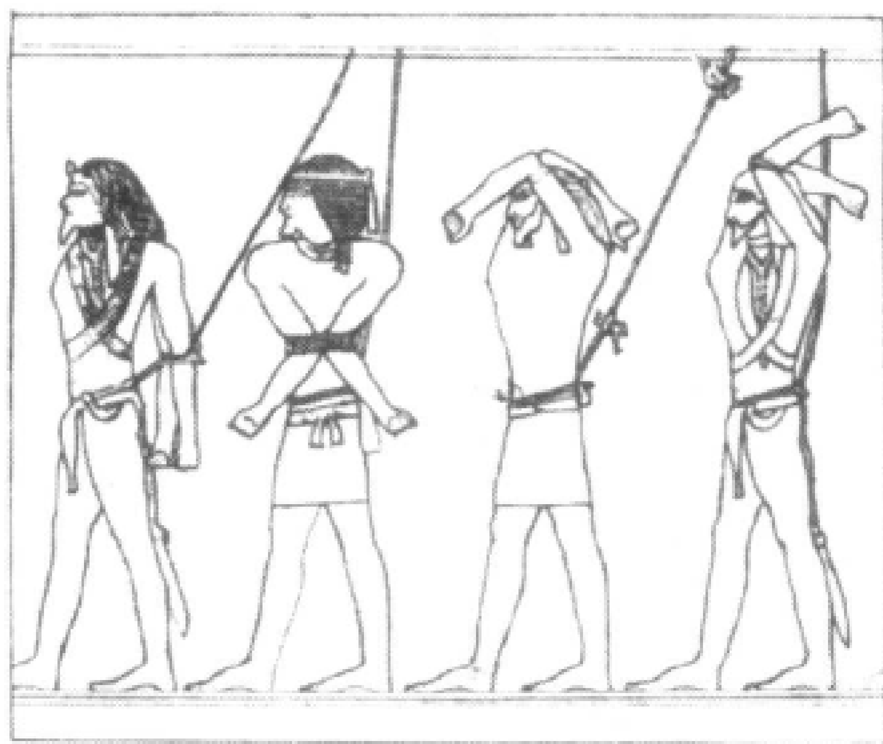
《书吏坐像》又称《书吏凯伊像》，是第五王朝的作品，表现一位宫廷专事书写文件的小官吏专注听候上级旨令的神态。这也是一件彩绘雕像，作者选取了富有特征的动作，眼睛用铜料镶边，雪花石膏填白，中间为闪亮的水晶石做眼珠，周边还有一小块磨光的黑檀木，使双眼炯炯有神，全身充满活力。书吏因终年累月静



书吏坐像　第五王朝

坐书写而变得瘦削的肩头、虚弱的腹肌、枯细的手指以及那满面风霜的表情，都十分生动地表现了这位宫廷书吏的成熟，是古代埃及文化人的典型概括。

《奉献的行列》是第五王朝的一件优秀彩绘木雕。一男三女，手持不同贡品，走在一条象征道路的木方上。男子裸胸，提着酒罐、手持凉扇走在前边带队，后边三女性，身穿薄纱裙，透过纱裙表现出女性人体苗条舒展的身段和妩媚娴静的柔情。中间两位女性头顶方盒贡品，右手持鸭，后边女性双手做背负状。这组木雕真切地表现了古代埃及人的形象特征及社会



俘虏（浮雕）　古王国

习俗，让我们形象地感知：与现代埃及人相比，古代埃及人更接近于黄色人种的脸型和肤色。

还有表现劳动的作品，如酿酒、碾米，还有许多人像雕刻。所有的雕刻均十分的严谨真实，给后人的感觉是，埃及人迅速登上写实性造型艺术成熟的顶峰，并保持了几千年不变的风格水准。

古王国时代的陵墓及祭庙中有许多浮雕，这浮雕可算是另一形式的绘画，类似中国的画像石或画像砖。它不强调立体造型，仅以刀代笔刻出凸凹线条，用以刻画各种人、景物的形状造型。因此浮雕与壁画是难以严格分开的。这种浮雕壁画形式在墓室甬道及神庙墙面上起到很好的装饰效果与叙事作用。平面凹线浮雕添加彩色，成为浮雕壁画，是古代埃及最常见的壁画美术形式。它的优点是能经受风雨冲



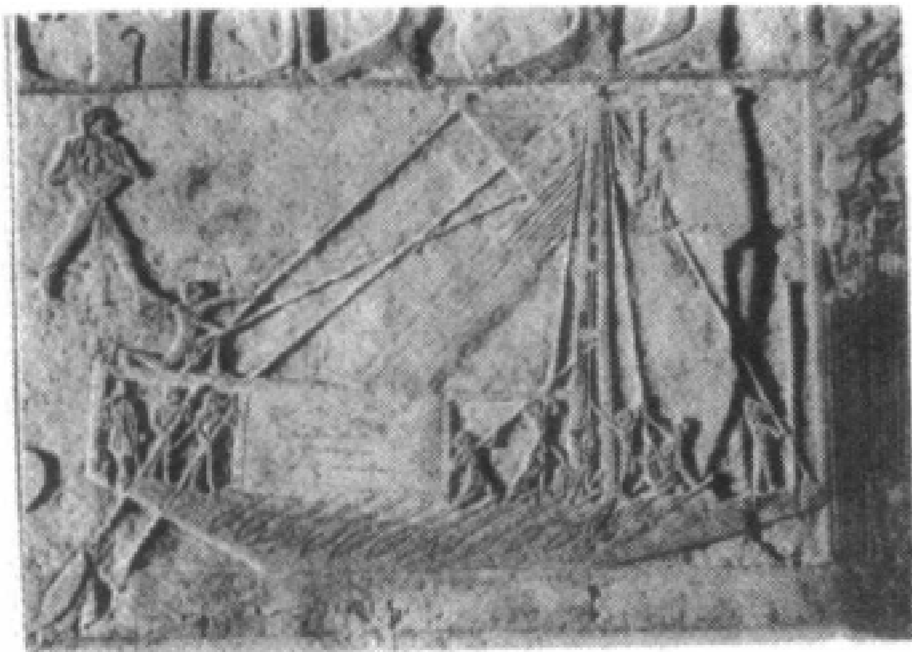
拉网捕鱼　第四王朝

洗，长期保存，现代人所以能看到几千年前埃及的繁荣，多亏了许多浮雕壁画的形象介绍。

《杰赛尔王》是有关表现第三王朝创立者杰赛尔浮雕的一个局部，这位国王被用写实性加装饰性手法刻画出典型的非洲尼格罗人的形象，高高的个头，宽大的身躯，厚唇圆鼻，眼大有神，头戴王冠，须髯整束，给人威震天下之感。

《俘虏》，古王国的强盛在于四处扩张领土，在战斗中抓获许多俘虏，有关俘虏题材的浮雕在古王国时代有许多，如《印欧俘虏》、《利比亚囚徒》、《闪米特俘虏》等。这类浮雕的艺术加工不算太强，不具有一般在埃及绘画中的那种规整装饰性，而是纯写实性造型。这更能证明古代埃及人与周边国家民族的区别。从这些不同俘虏的浮雕形象可知，印欧人多为大胡子、高鼻梁、深眼窝，而埃及人则与非洲黑人的形象更接近。

《拉网捕鱼》、《扬帆出航》，是大型彩绘浮雕的两个局部，这是两幅生活气息非常浓厚的画面，并难得地表现民众劳动场面。画面对不同鱼类、河马的不同姿态做了入微的刻画，对人物的动势表现得极其生动真实。写实性寓于装饰性之中，是埃及浮雕与壁画的一个最重要的特点，它既能反映生活的真实性，又可体现古代艺



扬帆出航　第五王朝

匠们的匠心加工。有的装饰性造型是至今在其他各国美术作品中尚未出现过的。比如《拉网捕鱼》画面中的几个男子的双臂，被当作可以扭动的机械部件，这很不合生活的真实性，但它却同时表现了两个不同时期的不同姿势，有点西方现代主义未来派的艺术味道。画面全为男性，多为裸体，个别有一短腰围布，男性性器官被当作不可缺的人体造型毫无掩饰地刻画出来，可见古王国时期埃及的生活习俗、审美观与羞耻观，都与现代人大不相同。

中王国时期　中王国的艺术只是一种文化衰颓之后的振作，尚未展开创造的活力，便走入另一坡路。美术也遵循着古王国创立的法则，缺少中王国自己时代的新突破。上述建筑类型的大改变，即由金字塔改为岩窟墓，也并不是一种前进，而是无奈的转移。雕刻方面更体现出墨守成规的复古迹象。国王贵族的雕像是仿制古王国雕刻的造型式样，技法粗劣，表情死板，缺少生气，当然也没有多少倒退现象，只是复制型而缺少创造性而已。埃及开国以来，为配合修建统治者的大小坟墓、祭庙、宫殿等，已经培养了一个专事建筑与雕刻的艺匠阶层，这是一个相当可观的队伍，他们都已熟练地掌握了雕刻的全部创作程序，并一代代传给了弟子后代。

中王国的雕刻之所以与古王国相仿，还因为各种程式化法则，比如题材多是国王王妃，姿态多为正面端坐，国王头戴王冠或光板，颌下挂有神圣须髯，眼珠多为白黑宝石镶嵌，女性为紧身长裙，双乳突出，线条明晰……留存至今保存完好的著名雕刻有：曼图荷太普二世彩绘坐像，塞努尔瑟特一世坐像，塞努尔王妃，阿门内姆哈特三世之狮头人面像。

以国王形象为模特的各式狮身人面

像，有的不再保留头部光板，除面孔为人物脸形，整个头部为真狮头狮耳的造型，若不细看五官，俨然如一头动物雄狮雕刻。

肖像雕刻的技艺虽显粗糙，但创作手法奔放自如，注重人的情绪，个性较为突出，较多摆脱程式化传统，算是一大进步。

在国王贵族坟墓的陪葬品中，除陶器日用品，还多有各式彩绘木雕。木雕的材料易于下刀，上色后更显浓艳。彩绘木雕在古王国时已流行，中王国时代题材扩大，工艺加细，形式多样。由于是陪葬，

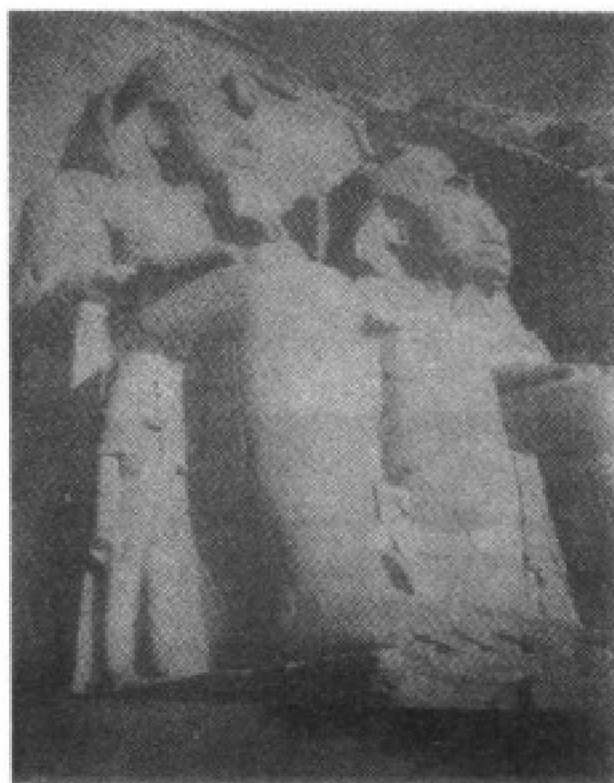


阿门内姆哈特三世之狮头人面像　第十二王朝

木雕中之国王贵族很少，主要表现用人奴仆上贡服侍、兵士仪仗、捕鱼耕作、放牧驯养等劳动内容。由彩绘木雕加陶器等其他陪葬品，组成了一个热闹瑰丽的静止“小王国”，陪同静躺在石棺中的国王一起走向太阳神所在的冥冥世界。

中王国的浮雕较少，不如壁画多，除了作为神庙人像的附件，如坐椅靠背等上面有小幅浮雕式象形文字外，单独墙面浮雕很少。浮雕费工耗力，加之岩窟墙面石质较差，不易加工，也就被直接描绘的壁画所取代。

新王国时期　新王国的雕刻可分为两大类，一类是包括国王在内的巨型神像，



拉美西斯二世巨像　第十九王朝

另一类是名贵石料的轻型人像雕刻，它们也以国王为最多。

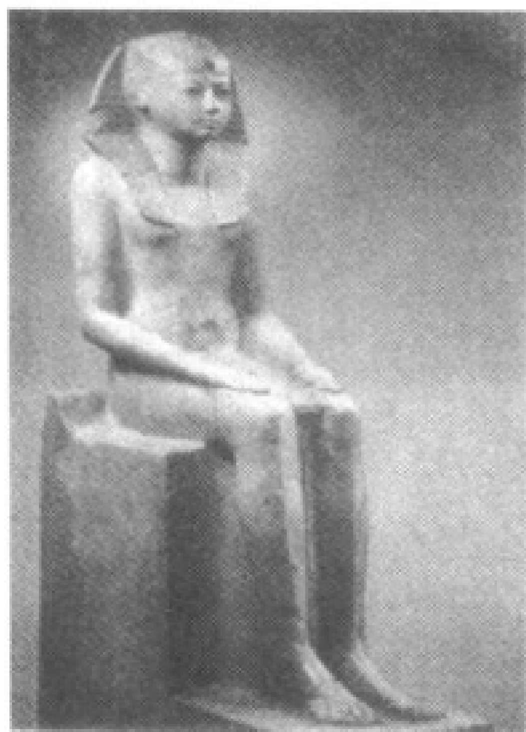
神像雕刻是新王国雕刻的主体，它们与建筑在许多方面是一体化的。新王国建筑的每一块石料，在服从整体造型的前提下都有自己单独的造型，而不像古王国那样一律是长方形石砖。比较起古王国的金字塔，新王国的神庙造型成分更强，雕刻因素更多，有的神庙，比如阿布·辛拜勒神庙，实质上就是一组庞大的雕刻群。

新王国的石匠个个是雕刻家，他们不只把石块打凿成不同形状，组合成方形、锥形、圆形的柱身、各式花瓣柱头、带有倾角的塔门等，还要在组合之后进行再加工，上下边缘要雕刻装饰花边，墙面柱体



阿肯那顿雕像　第十八王朝

要刻出深浅不同的浮雕画面与象形文字，有些立体雕像就墙面壁龛直接雕凿而成。这种真正艺术性工艺过程所花费的功力，可能要超过纯粹属于建筑的计算丈量和垒砌等的劳动功力。



哈特舍普苏特女王坐像　第十八王朝

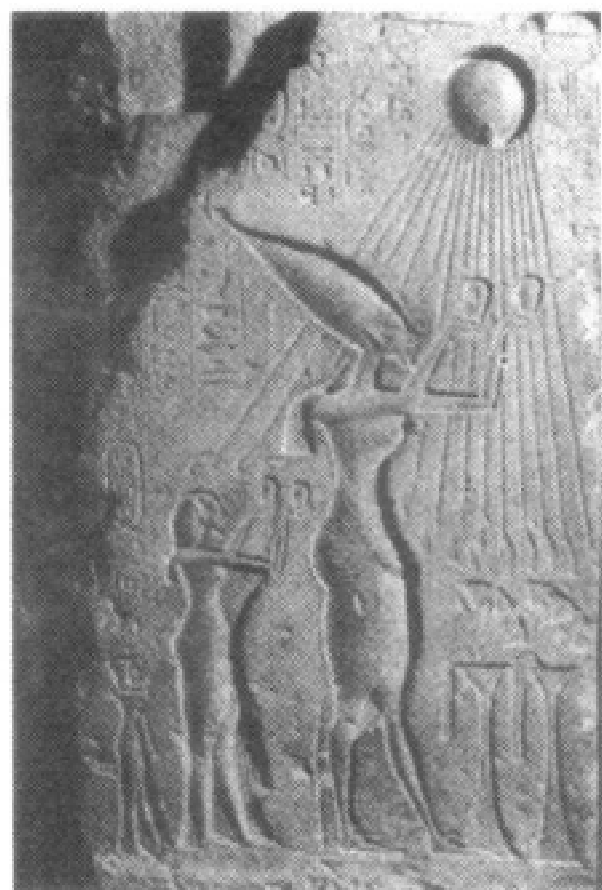
既然是神庙，无神不成庙。新王国神庙的里里外外充满了石料雕刻的神灵，外道两边、大门两侧、过厅里、灵堂内、祭台上、柱廊间，到处都立有大小不等的各类神灵及国王王妃雕像，以供民众的祭拜，其中最多的是象征王权的狮身人面像、太阳神阿蒙神像和各式坐、立的国王雕像。

由于神像与神庙的紧密结合，多数神像都是十分高大的巨型雕刻，矮者3至5米，高者10多米，最高的达20米以上。卡纳克神庙巨柱前的法老坐像接近10米，庭院内的太阳神立像13米高；卢克索神庙柱廊间法老立像8米高，哈特舍普苏特女王陵庙的许多雕像都在5米以上，第十九王朝法老阿门霍特普三世祭庙（已毁）的两尊“麦姆农”法老巨型坐像，高达20米，塔尼斯神庙巨神高18米等等。因此，巨型神像雕刻便成了新王国雕刻的一大特征。

最大、最著名的巨像雕刻是第十九王朝建造的阿布·辛拜勒神庙门前的四尊等大拉美西斯二世坐像。四尊雕像全为拉美西斯一人的形象，雕像坐姿稳健，神态祥和，表情超然，面向东方迎候太阳。每尊雕像均20米高，头部两耳之间宽4米，嘴唇宽1米，雕像小腿双脚之间各立一个3米高王族小雕像。巨像基座边角，还雕一小鹰鸟，是保护神荷尔斯。神庙入口上方，有一塔门壁龛，内有一头顶圆太阳的阿蒙神立雕像，高约7米多。入神庙窟内大厅，两边各四尊5.5米高的丰收与审判之神奥西里斯立像。这八尊雕像个个粗手大脚、沉雄庄重、威严挺立。

新王国的巨型神像雕刻注重大造型的稳定感和神圣感，力求创造一种永恒性的艺术语言。这些巨雕缺少细节，雕工显粗，表情较为板滞，姿态千尊一律，工程量巨大，雕刻技艺性不能算精良。新王国的巨型神像与神庙一起体现了古代埃及民众为信仰付出的巨大劳动，证明了王权统治下的稳定与发展。

另一类人像雕刻，题材也是以国王为主，另有王妃、王族等，多用黑红绿等纯



向阿顿神祭拜　第十八王朝

度高的名贵石料雕刻而成，一般都在1米至2米左右。这类雕刻不像巨型神像雕刻那样将国王一律神灵化，而有着较多的人间性动态和表情，从而有较浓的人情味。比如持莲花的女性、手持宝珠的图特摩斯

三世跪像、哈特舍普苏特女王坐像 、几个拉美西斯二世及王妃的雕像，都很有人情味，动态自然而有所变化，表情中流露着人间的享乐感，使人感到亲切而真实。

特别要强调的是第十八王朝第十代法老阿肯那顿的改革给埃及宗教、文化、艺术带来的巨大变化。阿肯那顿的宗教改革扫荡了所有的神灵，将泛神崇拜改为对太阳神阿蒙的一神崇拜，这实质上是把神灵抽象化，将民众的信仰崇拜集中到作为国王的他本人身上，从而体现出高度的中央集权统治。

阿肯那顿的改革在艺术上带来的具体突破性变化，是人物造型的现世化及写实性，而不再如过去那样理想化与神灵化了。他要求雕刻家按生活中真人的模样塑造人物。在他新建的皇宫——阿乌尔那宫里发现了一些雕刻品，还有一些石膏模型，证明当时的雕刻家如今日训练基础素描的造型能力一般，在尽力摹仿自然的原形，追求客观的真实，力求摆脱传统的程式化。

从雕刻品本身的造型看，阿肯那顿的雕像尽管仍然头有光板、下颌戴假须，但那长脸细颈、大眼厚唇的形象特征，肯定与真人模样十分近似，而不像过去历代法老雕像那般千尊一律的概念化脸型及神圣化表情。阿肯那顿的体形也与一般男子不同，一般男性肩宽胸平、膀大腰粗、雄性十足，而阿肯那顿细脖细腰肥臀，胸部还凸起圆圆的乳房，与女性几乎无多大差别。这不是雕刻家的技巧拙劣或故意寒酸，而是摹仿真人造型的结果。古代埃及一直实行王族内部通婚的习俗，有的甚至是亲兄妹，这难免造成一些生理不良后果，埃及王朝中的法老中弱体、残疾、畸形者可能为数不少。在阿肯那顿之前的所有国王雕像与浮雕壁画中，由于造型的程式化而看不出点滴痕迹。阿肯那顿就是血缘很近的王族兄妹结婚的后代，造成了他的身体有些类似两性人的特征，在几件雕刻与浮雕中均看到阿肯那顿的同一女性化形体，可见其雕刻作品与真人可能很酷似。

阿肯那顿的改革旋风般地来去匆匆，给造型艺术带来的创造活力和写实主义之路是很可贵的。但可惜只闪耀了几十年的光辉便又消失在死气沉沉的传统长河中，后来的法老雕像尽管稍有改变，但基本上又回到程式化老路中去。

新王国时期的浮雕与壁画，在题材内容与历史价值上远远超过了雕刻。雕刻几乎全部是神灵、国王及王族的雕像，而浮雕与壁画有着当时社会各阶层人物及各民族的各种生活、信仰、劳动、征战等，它们充满了浓厚的生活气息与时代感，比起单调的神像与国王的雕刻来丰富充实得多了。比如：对法老的崇拜、死者的葬礼、贵族的舞宴、工匠的技艺、农民的耕耘、牧人的狩猎、渔民的拉网，以及搏斗、战争、山岭、花草、树木、鱼虫等等。古埃及新王国时期的浮雕与壁画，简直就是一部彩色形象的历史书籍，是今日研究古代埃及政治经济文化的主要依据。

从新王国的壁画中就能清晰地看到，在古代埃及这块土地上到底生活过什么样的人种民族。壁画中的人物不仅有红色的埃及本土人，还有黄色的闪族人、白色的雅利安人、黑色的南疆人等。壁画的色泽鲜明豁朗，较少人为粉饰，确切地感知作画者在追求生活中人物的本色。只是在造型上一直运用着几个定型的程式化格式：头部多侧，眼睛正视，肩身正面，脚又侧转。这种侧面正身律是古埃及艺术保持三千年不变的法则，既体现了埃及艺术的早熟与高水平，也体现了它的僵化凝滞。

埃及的浮雕壁画在古王国时期取材是单调的，中王国时期小有扩展，到新王国时期才在表现技法上成熟起来，题材内容上丰富广阔开来。这时的壁画已不是如古中王国时期那样以浮雕添加颜色，除有单独的浮雕外，更大量的是直接在墙壁描绘的画面，亦即真正的壁画了，这样的绘画性壁画更能显示画家的运笔自如及造型技巧的高超，更有细节和丰富的色泽，生活的气息更加浓郁真实。

下边通过对浮雕与壁画的赏析来认识新王国时期的埃及社会生活面貌。

《盲乐师》是一块第十八王朝某贵族墓室浮雕的局部，表现一对男女盲人为了求生存求欢乐，而弹奏的情态。男子年龄已大，穿着短袖长衣，仰首苍天，双手展开拨弄八弦竖琴，后边女性颈带项链，吹着长笛为前边的男性伴奏。浮雕画面传达出一种悲凉的氛围，令观者对这一对盲人乐师给予同情。后边墙上的象形文字，据说是一首与曲调相对应的歌词。浮雕风格质朴，雕技粗拙，造型简易，但形象感人，寓意深厚。

《向阿顿神祭拜》是表现第十八王朝法老阿肯那顿的一块著名的浮雕。浮雕右上是圆形放光的太阳。太阳神，过去称阿蒙神，现在被阿肯那顿国王改成“阿顿”神，改革后的太阳神不再是拟人化的形象，而就是圆形的太阳本身。画面中立者为阿肯那顿国王本人，他头戴高高的王冠，身围腰裙，双手托起祭拜阿顿神的宝物。阿肯那顿的造型虽然不太写实，四肢及脖颈过于细瘦，但仍可看出对阿肯那顿本人形象特征的刻画，如长脸突胸。在他的带领下，后边的妻子及再后边的女儿随他一起做着同一个祭拜的动作，全家共同向阿顿神顶礼膜拜。墙上的象形文字是对阿顿神的颂词。这块浮雕的重要意义在于：它第一次把国王当作凡人而不当作神的代表和化身，国王以人的身份带领其他人及更广大的民众向他提倡的惟一神灵——太阳神阿顿膜拜。

在西提一世陵庙，拉美西斯二世、三世的陵庙，以及帝王谷的许多墓室中，都有表现人间生活的浮雕画面，其中许多是彩绘的壁画形式，在各神庙圆柱塔门的露天墙面上，浮雕更为普遍，多数已坍塌或被风雨侵蚀。

【古希腊雕塑】

雕刻是希腊美术中最重要的部分，它集中地体现了希腊人对美的理想、非凡的艺术才华和对人体的精深研究。许多最优秀的雕刻作品因气势宏伟，形象完美和风格洗练而罕与伦比；千百年来无数雕刻家、画家、工艺家都曾受到它的启示和影响；它所独具的内在生命力和艺术魅力，至今仍放射着灿烂的光辉。

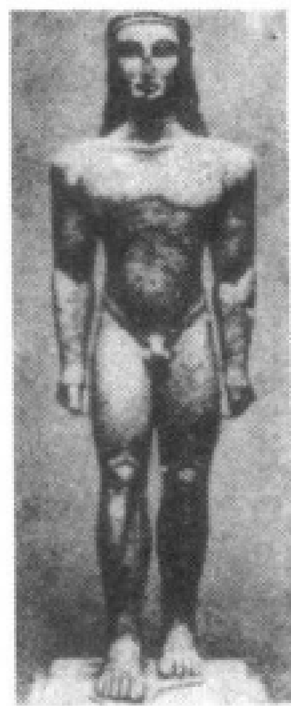


《科雷》

希腊雕刻的整个发展时期长达1000年左右，主要可划分为古风时期、古典时期和希腊化时期3个阶段。有的史家把公元前8世纪以前的早期称为荷马时期，另把古典时期分为盛期和晚期。这里大致按3个主要阶段分述如下。

古风时期 前12世纪爱琴文化（克里特－迈锡尼文化）衰落以后，从北方侵入的部族占据了希腊土地。这些部族在经济、文化上都处于远为落后的阶段，因此在一个较长时期中没有形成新的文化的全面繁荣。从前11～前8世纪，即所谓荷马时期，流传下来的最重要文艺作品是被称为荷马史诗的《伊利亚特》和《奥德赛》，以及很多神话传说。这些流传于民间的诗歌和口头文学孕育了后来繁荣时期的希腊文学和艺术，并为后人所广泛传诵。这一时期的美术还处在来自各方面的影响下酝酿探索的阶段，在雕刻艺术方面留下的实物不多。有几件前8世纪前后的小型雕塑，如伯罗奔尼撒出土的青铜马和维奥蒂亚出土的赤陶农夫与马等。这些作品造型古拙，具有较浓厚的原始意味，可略见此时期风格之一斑。

作为古风时期雕刻，通常是从前7世纪开始。这时的人像雕刻大都是直立的形象，男像称为库罗斯，女像称为科雷。如现藏巴黎卢佛尔博物馆的一件《科雷》（约前650），双足并拢正面站立，左手下垂，右手放在胸前，头部两边垂下厚重对称的发辫；上身裸露，下着长裙，腰间系有宽大的束带，整个造型带有埃及雕像的明显影响。属于同一类型的还有提腊岛的阿耳忒弥斯，大致与上述女像相仿，但不强调体形的曲线，而比例则更为匀称。男雕像都是裸体，它们是作为坚强的战士或英雄的形象而塑造的。如现藏纽约大都会美术馆的《库罗斯》（约前600），有宽阔的双肩和肌肉发达的四肢，头部昂然挺直，双腿不是呆板地并立，而是前后分开，如起步向前。雕像的作者已能巧妙地处理人体的重心，在形象姿态上有较为生动的活力；但总的来说，都未打破僵直的形态，造型手法也较生硬。



《库罗斯》

到前6世纪，雕刻的艺术技巧有了明显的进步，在人体和动态的表现上都更为自由而富有生气。如萨摩斯岛的《赫拉》（约前550），此像原为一人形立柱，头部和左手已毁，身体仍是直立的姿势，但流畅的波状衣纹已能很好地表现出婀娜的女性体态，下垂的左手也较为松弛自然。又如雅典卫城博物馆的一座女像（约前530），除左前臂和足部损坏，其余均完好，此像体形优美匀称，发辫已不是呆板地下垂，而是自然地散落在双肩和胸侧，面部带有含蓄的微笑，整个雕像有亲切典雅的风度，已具有古典时期雕像的某些特质。在男雕像方面，雅典国家博物馆的《克罗伊索像》（约前525）是较为典型的一例，这是一个战死疆场的青年战士雕像，虽然与其他库罗斯相同，也取直立姿势，但全身造型更为正确，肌肉已不是僵硬的块状，而是饱满结实有真实感的肌肤，使人感到是一个有血有肉、充满生命力的形象。

除了单个直立的雕像之外，还出现了具有更多动态或某种情节的雕刻作品。如《荷犊男子》（约前570）表现一个青年背着一头牛犊奉献给雅典娜神。雕像的手部和双腿已毁，头部、躯体和牛犊都还完好。男子体形壮实，面露微笑，穿一件紧贴着身的长外衣，双肩和臂强健有力，肩



《荷犊男子》

上的牛犊刻画颇生动，它顺从地围着男人的颈部，雕像姿态从容自然。年代稍晚的一件称为兰宾的雕像（前500年前），是一座青年男子的骑马像，头部完好，面庞和细密的发卷雕刻十分精致，清秀的脸上露出一种特有的微笑，这种笑在那一时期的许多雕像中都出现，有“古风式笑容”之称；公元前500年以后，这种笑容就逐渐消失了。

建筑雕刻在古风时期的后期有所发展。神殿建筑东西两面上方的扁三角形山墙，上边通常有一组以宣扬神威为主题的雕塑（高浮雕或圆雕），这种设计似与迈锡尼的狮门有某种联系。现存较早的这种雕刻是科孚岛的阿耳忒弥斯神殿西山墙的高浮雕，神殿约建于前600年，山墙雕刻已残缺，现存部分中间是一个模样夸张古怪的女人正跃步向前，腰间有两条蛇扭缠在一起，她被认为是希腊神话中3个戈耳工女怪之一的墨杜萨，在她两边各有一只庞大的狮形兽。至于为什么把墨杜萨形象刻在山墙中央，有的认为是驱邪（墨杜萨能将对方变成石头），是否另有某种特定的涵意还有待研究考证。从这组雕刻可以看到扇形山墙的形制大致在前6世纪末5世纪初形成，由此向更高的水平发展。建筑雕刻的另一重要形式是壁带浮雕，这种壁带的位置一般是装在神殿周围柱廊内墙的上边，也有是在外墙上的。属于古风时期的壁带浮雕较有代表性的为德尔斐的锡夫诺斯宝库壁带，这是装在外面山墙下边连向两侧的一条浮雕带，约作于公元前6世纪晚期。内容表现希腊诸神与巨人的战斗，它在艺术技巧上的特色是打破浮雕单一平面的局限，通过不同的高度和层次表现纵深的空间，使浮雕的表现力更为丰富，人物、狮子、战车的刻画都相当真实，堪为古典时期壁带浮雕之先驱。

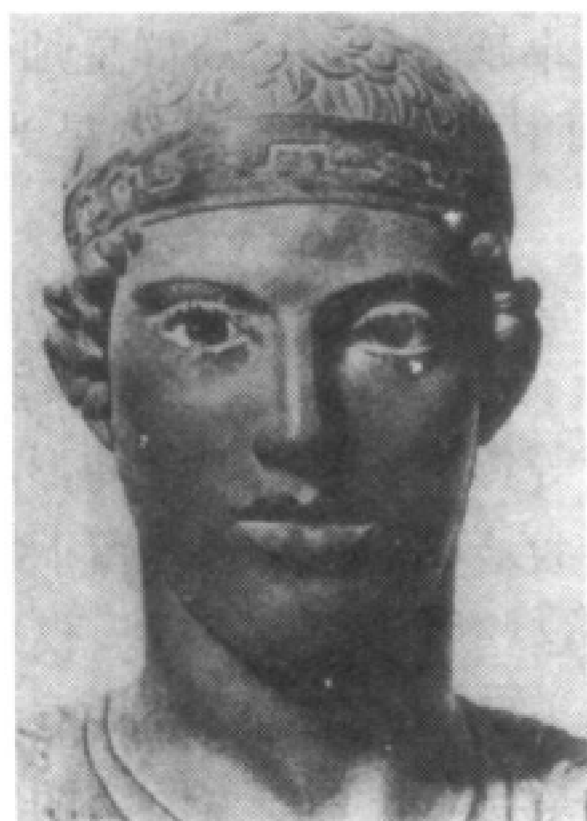
古风时期最后的重要作品是埃伊纳神殿雕刻。这一神殿建于前490年前后，正处于古风时期向古典时期过渡的期间，有的史著把它列入古典时期，但就其制作年代和风格来看，仍可归入古风时期。

埃伊纳位于靠近雅典的海湾中，岛上的神殿是为祀奉雅典娜女神而建，殿的东西面山墙上各有一组雕刻，大部已毁。现存慕尼黑的赫拉克勒斯和受伤的战士等是属于东面山墙的雕像。这些作品已达到较高的写实水平，如受伤的战士体形比例和肌肉的刻画准确而简练，扭曲的躯体、双臂和腿的动态都能充分地表现伤重倒下的痛苦状态。在手法上仍可见到古风时期的某些特点，如战士脸上还保留着那种古风式笑容，人体细节的刻画仍较古拙等。整个来看，确为古风时期向古典时期过渡的典型作品。

古典时期　前490年希腊统帅米太亚德率军在马拉松大败波斯军队；前480年雅典执政官地米斯托克利又指挥希腊联军在萨拉米斯海战中彻底打败波斯舰队，取得了旷日持久的希波战争的决定性胜利。雅典在各城邦中确立了领导地位，科学、文化随之进入空前繁荣的时期。从前490年起开始了希腊艺术的古典时期。具有强健的体魄、昂扬的精神和典雅优美的造

型，是古典时期雕刻的共同特色，这是希腊各城邦在战胜外族的入侵和建设自己强盛国家的年代中，人们对英雄人物的理想的体现；同时也形成了与此相应的美的规范。

古典时期较早的一件重要作品，是德尔斐的驭者铜像。这是一组已散失的群像中的一个，约作于前470年左右。驭者像高约1.8米，取直立姿势，似站在一辆战车上；右手伸出拉着缰绳，左臂已残缺；双脚并立，但重心放在右足上，使全身姿态较为自然；虽然直立的姿势与古风时期



驭者铜像（头部）

的雕像相似，但克服了那一时期的刻板呆滞，面部那种勉强不自然的笑容也消失了。

另一件著名的铜像是优卑亚附近海中发现的海神波塞冬铜像（一说是宙斯像），此像制作年代略晚于驭者像，约前460～前450年。铜像为一壮年男子，高约2米，裸身，动作开张，肌肉强劲，饱含旺盛的精力，并有一种先声夺人的英雄式气势。

1972年在意大利卡拉布里亚的里亚切附近海底，发现两座古希腊铜像，被认为是属于公元前5世纪上半期的作品，年代与驭者铜像和波塞冬铜像相近，据推测是当时由希腊运往意大利时落入海中的。两



波塞冬铜像

座铜像都是有胡子的裸体壮年男子，从其伟岸身躯和堂堂威仪看来，似非一般的武士或竞技者，而像是两个军事指挥者或英雄人物的铸像。如此完整无损的古希腊铜像真迹重新与世人见面，轰动了世界艺术界，被视为20世纪西方最重要的考古发现之一。

《卢多维奇宝座》是古典时期较早的一件浮雕名作，因曾藏于罗马卢多维奇别墅而得名，约作于前460年前后，包括正面（宝座的背面）和左右两侧3个部分。正面浮雕是美神阿佛洛狄忒从海中诞生，左右两个山泽女神正将她轻轻扶起，整个浮雕构成丰富而和谐的线条韵律。宝座两边的浮雕左侧是一个身上披着斗篷的妇女正在焚香献祭，右侧是一个坐着吹牧笛的



厄瑞克透斯的6个女像柱

裸体少女。这座浮雕显然已摆脱了古风时期那种生硬呆板的公式，而充满轻松生动的情趣，吹来了清新和悦的气息。

奥林匹亚宙斯神殿的雕刻是古典时期前期建筑装饰雕刻的重要范例。这座神殿建于前460年前后，东西两面的山墙各有一组雕像，东面一组是表现神话中勇士珀罗普斯和厄利斯王俄诺玛俄斯赛车中施计取胜的故事。构图取大致对称的形式，但已不是古风时期那种僵硬的直立，而是重心放在一条腿上的歇站，成静中有动较为自然的体态。现雕像大部已毁，西面山墙雕刻内容是神话中忒萨利亚的拉皮泰王在他女儿希波达弥亚和皮里托俄斯结婚时邀请马人（人首马身怪物）来参加婚礼。这一组雕刻与东面的一组有很大不同，除了中间的阿波罗（作为拉皮泰人的保护神）姿势为稳定的挺立之外，其他的人和马人都是处于紧张的扭斗之中，这一组雕刻虽也遭受严重损坏，但还留下几个极为珍贵的形象：中间的阿波罗像，头部和身躯还完好。阿波罗头像的庄严坚毅的男性美，为古典时期雕刻中的完美形象的典型。除了山墙上的雕刻之外，檐壁浮雕也是这座神殿的雕刻的重要组成部分，这些浮雕分成12个方形，以表现英雄赫拉克勒斯的功勋为主题，浮雕的构思和形象刻画也达到高度成熟的水平。宙斯神殿雕刻的作者为谁尚无定论，但肯定是出自第一流雕刻大师之手，这些作品已属于古典雕刻最重要的成就之列。

雕刻家米隆是古典时期较早的代表人物，他的主要活动年代是公元前5世纪中叶。米隆的创作包括神像和各种人物的雕像，并且擅长做动物雕塑，作品均为青铜。他的原作都没有保存下来，只有几件确定为他所作青铜像的摹制品，其中最著名的是《掷铁饼者》。雕像把激烈的动作与高度饱满和谐的精神状态完美地结合在一起，确为表现人体运动的典范之作。米隆的另一著名作品是为雅典卫城所作的《雅典娜与玛息阿》。米隆还有一些作品见于当时的文字记载，但既未留下原作，也缺少可靠的摹制品。尽管如此，他为古典时期前期成就卓著的雕刻匠师是无疑义的。

希腊古典时期雕刻的黄金时代是前5世纪下半叶。在杰出的雅典政治家伯里克利的赞助之下，整修了雄伟的雅典卫城，建造了堪为希腊古典艺术最高典范的帕台农神庙。卓越的雕刻家如群星灿烂，竞相辉映，而其中最明亮的巨星当推菲迪亚斯。

菲迪亚斯以制作富丽堂皇的雅典娜神像和宙斯神像著称。这些雕像多采用黄金、象牙等贵重材料做成，体形巨大，在当时被奉为最尊贵的神像，留下很多文字记载；但这些原作全已被毁，仅从一些钱币图案和小型摹制品上看到一点大略的模样，显然是与原作有很大距离的。菲迪亚斯毕生最重要的成就是帕台农神庙的雕刻。这一大批圆雕和浮雕虽不可能都是菲迪亚斯亲自制作，但肯定是在他总体构思和指导之下完成的，是菲迪亚斯艺术思想和风格的体现。至于在现存的雕刻中是否有某些出自他本人之手的作品，则还有待研究考证。

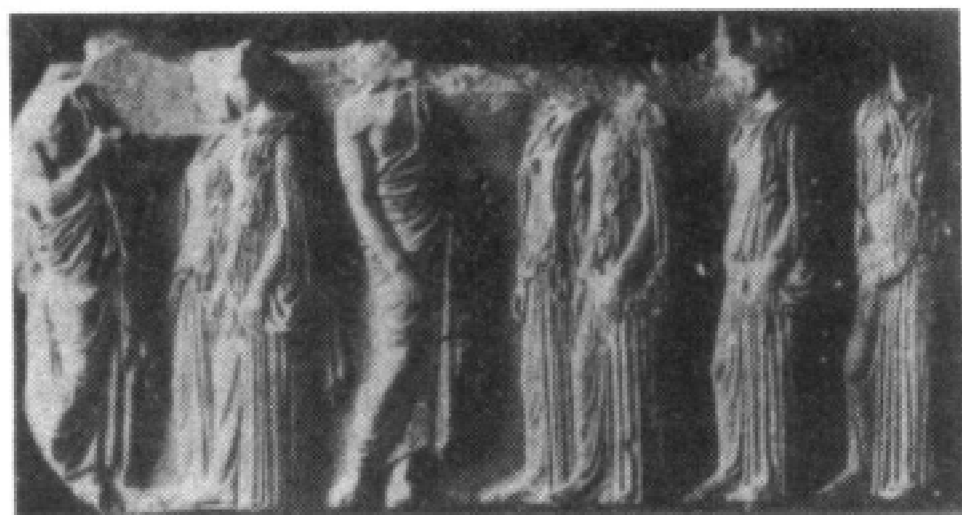
帕台农神庙的雕刻，除了早已被毁的菲迪亚斯用黄金象牙所作雅典娜神像之外，主要有3个部分，即东西山墙上的两组雕像、周围柱廊内的装饰壁带连续浮雕和外墙回檐上的方格浮雕。这3个部分互相协调又各有特色，构成变化丰富而浑然统一的建筑雕刻整体。

东面山墙上的一组雕刻表现雅典娜诞生的故事，神话中的雅典娜是从众神之首

宙斯头脑中生出的。根据法国画家J. 卡莱于1674年摹绘的图样（该图上中间几个雕刻已损坏）推测，中央部分可能是宙斯、雅典娜和尼凯（胜利女神），左边是神的使者伊里斯宣告雅典娜的诞生；她旁边是两个坐着的女神得墨忒耳（农耕女神）和她的女儿珀耳塞福涅；再过去是酒神狄俄尼索斯（另一说是忒修斯），他背向中心，顺山墙的斜线半卧着；最左端是太阳神阿波罗，驾着双马车从海中奔驰而出。右边靠近中心的是被称为命运三女神（另一说三女神是宙斯之后勒托、狄俄涅和阿佛洛狄忒）的一组坐像；最右端是夜之女神塞勒涅驾车没入海中，象征事件的终结。这组雕刻均稍大于真人，现存较完整的一个形象是狄俄尼索斯，除手足已残外头部和身躯基本完好，他似乎正从睡梦中醒来，强健的躯体蕴藏着无穷的精力。可惜其他雕像头部都已失去，中间尼凯像健美的身段和迎风飘拂的衣纹，极其出色地表现了昂扬飞跃的动态。伊里斯的身体有力地向左斜侧，衣裙舒展飘逸，姿态优美洒脱。命运三女神顺着山墙的斜线自然地倚靠在一起，丰满圆润的肉体透过富有节奏感的衣纹显露出来，具有人体美的无限魅力。

西面山墙的雕刻表现雅典娜和海神波塞冬争做雅典保护神的故事。这组雕刻被破坏得更为严重，仅存的几个雕像都已残缺不全。

在东西山墙下面延向两侧的回檐上，是一圈间隔成方格的高浮雕，原应有92块，现大部已毁，仅存南面的一少部分，内容都是拉皮泰人和马人的争斗，每一方块上有一对互相扭打的形象。这一圈回檐浮雕因受方格的局限，缺少连贯的气势；整个水平也较山墙雕刻和壁带浮雕显为逊色，似多为助手所作。



帕台农神殿浮雕（局部）

柱廊内侧的装饰壁带为较浅的浮雕，高1米许，全长约160米，现存较完整的约100余米。内容表现每4年举行1次的向雅典娜献祭的节日游行，整个布局经过精心构思。壁带浮雕是一个包括众多的形象、错综交织的动态的宏大构图，整体看来如一首壮丽的交响乐，节奏鲜明而又和谐统一；每一个形象和细节，如策马行进的武士、昂首驰逐的骏马、从容缓步的少女、端坐谈论的诸神等，其雄健的气势、典雅的风度、优美的体态，无不令人叹为观止。（壁带浮雕很可能是菲迪亚斯亲自构思设计，其中有些部分或许出自他本人之手。）

帕台农神庙的雕刻是希腊艺术的高峰。尽管菲迪亚斯所作的雅典娜神像已不存在，但整个神庙的雕刻无疑就是菲迪亚斯艺术的最辉煌的结晶，它表现了古代希腊人全盛时期时的昂扬焕发的精神，体现了他们对美的理想，因此在古代人们就把帕台农神庙誉为雅典的王冠；实际上，它也是整个希腊艺术的冠冕和艺术史上最伟大的成就之一。

除帕台农神庙之外，雅典卫城上还有一些较小的建筑物，也附有精美的雕刻。如著名的厄瑞克透斯的6个女像柱和卫城入口处尼凯殿围栏上的《系鞋的尼凯》浮雕，这两处雕刻制作时间较晚（公元前420年前后），但其风格与帕台农雕刻为同一体系。

属于菲迪亚斯学派的克雷西拉斯系克里特人，以制作肖像雕刻著称，他为雅典政治家伯里克利做的胸像（现存摹制品），表现了作为军事统帅者的坚毅沉着而又有思想家文雅风度的形象。传为菲迪亚斯门生的雕刻家阿尔卡迈奈斯以更为优美抒情的风格见长，他所作《花园中的阿佛洛狄忒》（现仅存不完整的复制品），从轻柔流畅的衣纹中落出优美匀称的体态，显示了雕刻家对女性美的敏锐感受和卓越的艺术技巧。

与菲迪亚斯同时期而齐名的大雕刻家波利克里托斯，以制作战士和竞技者雕像享有盛誉，著名的《荷矛者》为其代表作。此像原作已无存，现藏那不勒斯博物馆的是罗马时期复制品（发现于庞贝古城）。雕像表现一个肩负长矛迈步向前的裸体青年。体格强健，具有英武刚毅的气质。这座雕像的身长为头部的7倍，被认为是古典雕刻最标准的体型。

公元前5世纪的另一位著名雕刻家派翁尼奥斯，有记载说他参加了制作奥林匹亚宙斯神殿的雕刻，但此说是否确实还存疑。他的一件可靠的原作是奥林匹亚的《尼凯》，又名《飞翔的尼凯》，作于前420年前后。雕像高2米多，立于9米高的台座上。尼凯女神似从空中飞翔而下，轻纱般的衣裙迎风飘曳，呈现出优美圆润的肌体；她好像双足刚刚落地，姿态轻盈却有力。雕像的头部和双手都已毁坏，但仍能感到作品所具有的蓬勃生气。


《飞翔的尼凯》

《垂死的尼俄柏》是属于前5世纪后半期的一件杰作，它可能是某神殿山墙上的一个雕像，约作于前440年前后，至今保存完好。尼俄柏是底比斯的王后，因惹怒了神后勒托而遭到阿波罗和勒托之子阿耳忒弥斯的残酷报复，她的14个子女都被射杀，自己也未能幸免。雕像表现她在奔逃中被箭射中而一腿跪倒，双手伸向背后想将箭拔出，身上的衣衫顺势滑落下来，露出了整个美丽的身体，那痛苦的表情和绝望的身姿构成了强烈的悲剧效果。像这样几乎完全裸体的女性雕像，在那一时期还是罕见的。至于谁是这件雕刻的作者，已无从查考。

前4世纪，进入古典时期的后期。由于雅典和斯巴达等城邦之间旷日持久的战争，而致民困财竭，内部矛盾加剧，雅典的黄金时代随之而去，人们对神的崇敬也渐趋淡薄。反映在艺术上，那种庄严崇高、均衡和谐的理想化风格逐渐为更世俗化、个性化的表现所取代；在雕刻作品中，作者本人的思想感情色彩越来越浓，艺术家个人风格的差异也更明显了。这一时期雕塑艺坛最重要代表是斯科帕斯、普拉克西特列斯和利西波斯三大雕刻家。

斯科帕斯出生于爱琴海中的盛产大理石的帕罗斯岛，主要活动于公元前4世纪的中上期，足迹遍于希腊各地。他的作品以表现充满激情的战斗和悲剧性形象为特色。他不仅是雕刻家，还是一位建筑师，但留传下来的作品很少。根据记载，他曾设计重建毁于火的雅典娜·阿丽亚神殿（在伯罗奔尼撒的泰耶阿），但这座建筑后

又全部被毁，现仅存发掘出的几个雕像的头部，据认为是斯科帕斯所作神殿山墙上的雕刻残件。现存较完整的斯科帕斯作品，当数小亚细亚西南近湾哈利卡纳苏斯的摩索拉斯陵墓壁带浮雕。这座陵墓是公元前350年前后为当时波斯帝国属地卡里亚的总督摩索拉斯而建，其规模之宏伟壮丽，在当时被视为世界奇迹之一；它的名称后来成为宏大陵墓的通用词。参加修建这一陵墓的雕刻家除斯科帕斯外，还有布里亚克西斯、莱奥卡雷斯等人。整个陵墓在15世纪被毁，残存的一部分雕刻现存英国不列颠博物馆，其中有表现希腊人和亚马孙相斗的壁带浮雕多块，是斯科帕斯所作。这些浮雕以明确的构图、激烈的动势突出争斗中的人物和马匹，充满紧张的战斗气氛；那种突发的粗犷暴力，为帕台农时期的雕刻所少见。另外墓主摩索拉斯和他妻子的雕像，也经发掘整理而重现。摩索拉斯像高约3米多，原系置于陵墓高耸的顶部，可能为布里亚克西斯所作。

斯科帕斯此外的作品还有一些残损的雕像和摹制品，如现存德累斯顿的《迈那得斯》和梵蒂冈的《墨勒阿革洛斯》等。现存佛罗伦萨的《尼奥比德》群像传系根据斯科帕斯的原作仿制。

在尼多斯发现的《得墨忒尔》雕像是属于这一时期的一件珍贵原作。此像约作于前340～前330年，系大理石坐像，除双手和足部残损外基本完好。得墨忒尔的女儿佩耳塞福涅被禁于地府，母女二人每年只能有三分之一时间在一起；雕像含蓄地表现了思念爱女的母亲的哀愁，同时又保持着她作为农耕女神的尊严和慈爱。有人认为这一雕像可能为斯科帕斯所作，但从整体风格看似不可信，大致出于同时期的一位雕刻家之手。

普拉克西特列斯是雅典人，活动于前370～前330年。他的优美典雅和抒情诗般的风格与斯科帕斯急风暴雨式的艺术形成鲜明的对比。普拉克西特列斯的作品有各种神像和世俗人物的雕像，最著名的作品是《尼多斯的阿佛洛狄忒》，因此像是为小亚细亚尼多斯神殿所作而得名。这件作品很可能是希腊雕像中第1个完全裸体的女神雕像，在当时曾被誉为最完美的杰作。可惜原作已失，现存梵蒂冈博物馆的是罗马时期的摹制品。裸体的美神阿佛洛狄忒把脱下的衣服放在一旁的石瓶上，正预备举步入海沐浴；她的身体重心放在右腿上，全身形成极其优美的曲线，她似欲行又止，略显羞怯之态，女性的温柔、妩媚和雍容风度刻画尽致。

1877年在奥林匹亚发现的《抱幼童酒神的赫耳墨斯》一直被认为是普拉克西特列斯的一件珍贵原作，但近年有的学者认为并非雕刻家本人所作，而是与原作相当接近的早期复制品，这有待进一步考证。赫耳墨斯在希腊神话中是神的使者，聪明能干、多才多艺。普拉克西特列斯把他做成一个文雅漂亮的裸体男子，左手弯抱着幼童狄俄尼索斯（酒神），另一只手臂已残损，据推测可能是拿着一串葡萄和狄俄尼索斯逗着玩。赫耳墨斯体形匀称优美，姿态轻松潇洒，雕像经过精心的加工，显得格外光润柔和，确能体现普拉克西特列斯优雅抒情的艺术特色。这种风格用来表现女性美是最好不过的；作为男性形象则显得过于细腻柔美，而略少雄健刚毅的气质。在普拉克西特列斯的另外一些作品如《休息的萨堤罗斯》、《杀蜥蜴的阿波罗》（均存摹制品）等，也都有类似的特点。这除出于艺术家个人的风格外，也是那一时期的审美风尚趋向于世俗化和享乐要求的反映。

现存梵蒂冈的《望楼的阿波罗》，一

般认为是公元前4世纪青铜雕像的摹制品，原作可能出自莱奥卡雷斯之手。此像在18～19世纪曾被J. J. 温克尔曼等学者推崇备至，奉为古典美的典范。但随着更多高水平的希腊雕刻精品的发现，它却有相形见绌之势。这座像看来偏于表面效果的雕凿，整体上欠缺高度的内在和谐的品质。当然，以一般标准而言，仍不失为一件技巧纯熟的佳作。

利西波斯是古典时期最后一位大雕刻家，他是波利克里托斯的同乡。据记载他是一位多产的艺术家，曾作有1500件雕像，多为青铜，但至今未发现有真迹留存下来。有几件裸体男子像是他原作的大理石摹制品，其中最著名的是藏梵蒂冈的《刮汗污的运动员》。他所作雕像的主要特点是比波利克里托斯加长了人体比例，身长达到头部的8倍，显得较为修长而优雅，而在气质上则不像波利克里托斯的作品那样勇武刚强。另一件传为他所作的是《赫拉克勒斯》，作品把这个神话中英雄的巨人般的体格和精神上的疲惫情况合为一体，打破了通常表现英雄人物时肉体和精神和谐均衡的模式。利西波斯在后期受到马其顿王亚历山大的礼遇，曾为他和随其征战四方的将领做过雕像。从所存不多的摹制品，已可看到利西波斯的成就是多方面的，他确为古典时期和希腊化时期之间一位承前启后的重要雕刻家。

希腊化时期　公元前338年马其顿王腓力在希罗尼亚击败雅典底比斯联军，取得希腊的控制权；前336年，腓力遇刺身死，其子亚历山大继位（史称亚历山大大帝），完全制服希腊之后，挥师远征小亚细亚、美索不达米亚、波斯、埃及等地，并远及中亚和印度，建立跨越欧亚非的庞大帝国，前323年卒于巴比伦军中。死后他的大帝国也随之分裂。在亚历山大的远征中，希腊发达的文化随之传播到所征服的广大地区，对当地的社会文化产生了深远的影响。史家把从前323年至前1世纪这段期间称为“希腊化时期”。



萨莫色雷斯的尼凯女神像

希腊雕刻经过古典时期的发展高峰，到希腊化时期中心移向小亚细亚的西部和爱琴海的部分岛屿。这时期已很少建造宏伟的神殿，那种庄严崇高的气氛在雕刻作品中也渐趋淡薄，而世俗化的倾向则有所发展。然而在某些杰出作品中，仍然保持着古典时期大气磅飒飒的精神。这里首先要举出的是萨莫色雷斯的尼凯女神像这一著名作品。这是在爱琴海北部的萨莫色雷斯岛海边发现的一座大理石雕刻原作，约作于公元前2世纪初。现存的雕像（藏巴黎卢佛尔宫）头部、手臂都没有了，而躯体、双翅尚完整（留下部分高2.45米）。女神的身体丰腴矫健，绽露出旺盛的生命力；被海风劲吹而紧贴身体的衣裙旋卷自如，飞动的波纹使人如闻飒飒风声，整个雕像具有昂扬焕发的气势。她是希腊雕刻中表现尼凯女神的一件珍贵的杰作。

另一件举世闻名的女神雕像是米洛斯的阿佛洛狄忒，这件作品因1820年发现于米洛斯岛而得名。关于它的制作年代曾有不同的见解，其庄重典雅、威仪凛然的

风格，似接近古典盛期的作品；而从残留的台座铭文推断，则属于公元前2世纪晚期所作。像为大理石雕制，高2.04米，头部、身躯均完整，但左臂从肩下已失，右膀只剩下半截上臂。雕像的上半身为裸体，下半身围着宽松的包裙；女神左腿微微提起，重心落在右腿上，头部和上身略右侧，而面部则转向左前方，全身形成自然的S形曲线；颀长的身材、端庄秀丽的仪容、饱满结实的体形构成一个优美、高雅，成熟的女性形象，被视为表现美神的典范之作。可惜她失去的双臂已无法复原，令人在赞赏中不免引以为憾。

希腊化时期的阿佛洛狄忒雕像还有多件，均只存不完整的摹制品。从这些雕像可知制作裸体的美神像在那一时期已成为一种风尚，人们要求这种艺术品不是作为崇拜的偶像，而是能得到美的享受；雕刻家们也顺应这种潮流，在表现女性肉体美方面作出了富有成果的努力。



《垂死的高卢人》

位于小亚细亚西北沿海的小王国帕加马是希腊化时期的重要艺术中心。公元前3世纪后期，这里的统治者阿塔罗斯一世打败了多次入侵的高卢人，为了纪念这一胜利，阿塔罗斯聘请了一批第一流的希腊雕刻家、建筑师来此制作纪念性的建筑和雕刻。这些雕刻的青铜原作都已不存，现在只能见到一部分大理石摹制品，其中如《垂死的高卢人》、《自杀的高卢人》等，都以纯熟的写实手法刻画了高卢人失败时的悲剧性形象。帕加马最壮观的建筑是规模宏大的宙斯祭坛，祭坛的装饰壁带是希腊化时期建筑雕刻方面最辉煌的成就。宙斯祭坛是帕加马的欧迈尼斯二世在公元前180年前后为纪念战胜高卢人的功绩而建造的。祭坛壁带浮雕的宏伟气势和艺术水平堪与帕台农神庙的壁带相媲美，可同列为希腊雕刻艺术的最高成就；所不同者帕台农壁带好比是庄严壮丽的颂歌，而帕加马浮雕则是具有强烈悲剧色彩的激动人心的战斗诗篇。

希腊化时期的最后一件重要雕刻作品是拉奥孔群像，约作于公元前2世纪末或前1世纪中期，1506年在罗马发现。群像在写实技巧方面固然达到相当的水平，但它只是从表面强调了肉体的痛苦，却缺少崇高庄严的精神力量和丰富的内涵，从艺术品格来说，显然算不上是上乘之作。诚然，这正是反映了整个希腊雕刻经过初期、盛期和晚期的发展历程，它的生命已到衰竭之时了。

【古罗马雕塑】

埃特鲁里亚雕刻　主要是陵墓和神庙的装饰、陶棺及神像。最早的埃特鲁里亚雕刻是装骨灰的陶质人形罐，盖子做成人



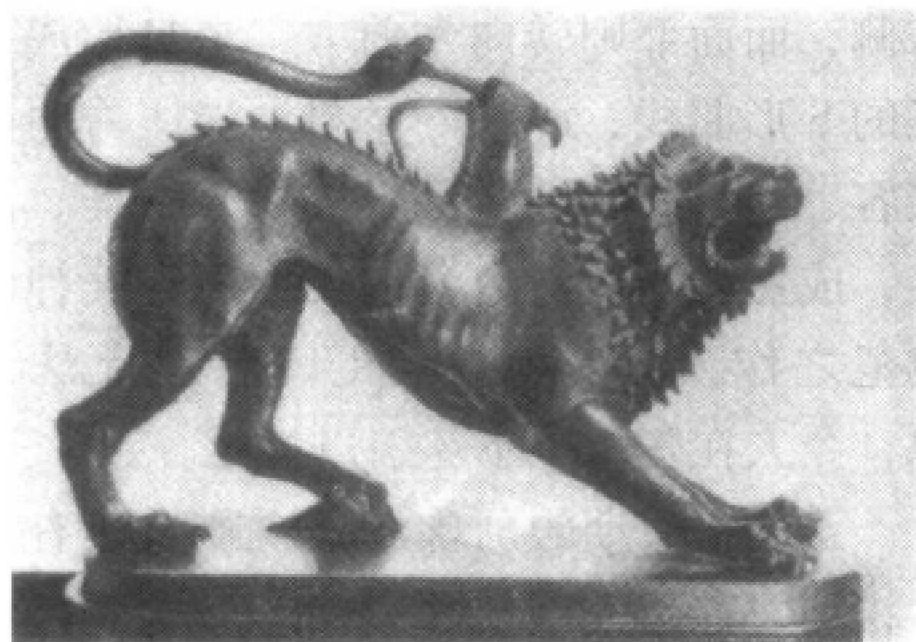
维伊的阿波罗（陶塑）
（罗马）埃特鲁里亚　前6世纪

头，器身加上两个乳头和几道线代表身躯，放置在陶制的“座椅”上。头像经过夸张，额小鼻高，头发很薄。约在公元前6世纪中叶出现陶棺，棺盖上塑着死者像，应为夫妇两人。塞维提里陶棺作于公元前520年，长195厘米，塑造一对倚坐着的夫妇。体态轻松优雅，但并不注重人物的个性，面部表情带着程式化的笑容，显然受古风时期希腊雕刻的影响。整个雕塑的欢快气氛，与同一时期的壁画气氛协调。后期的陶棺雕刻逐步摆脱程式，塑造成个性化的人物肖像，不仅表现体态的胖瘦巧拙，而且表情各有变化，神完韵足。公元前5世纪之后，人像棺也融入哀愁。材料始用当地的软松石材。公元前4世纪初的一座双人像，总体结构由陶棺演化而来，两个人已不是并排横卧，他们不是夫妇，女像长着翅膀，坐在青年的脚边，她是手执生死簿的死亡女神。

埃特鲁里亚神庙除了浮雕之外，还有装饰山墙沿的神像。在罗马城北面的维伊城发现的阿波罗神庙，山墙沿上的雕刻有等人大，脸孔带有古风式微笑，衣袍贴身，勾画出人体的结构。臂和腿的裸露部分夸张地刻画了肌肉，增强力量。雕像前倾，动感很强。两腿之间加了柱撑，大概出于增加材料（陶土）强度的需要。初看起来，这个阿波罗很像希腊古风时期的男子立像。其实雕像的细节处理和动态表现完全来自埃特鲁里亚艺术观念。到了公元前6世纪末，维伊已经是雕刻艺术中心。文献记载埃特鲁里亚被罗马统治之后，罗马人还聘请维伊城的雕刻匠师在国府山制作陶质神像。埃特鲁里亚雕刻都涂有浓烈的色彩。



陶棺夫妻像
（罗马）埃特鲁里亚　前7世纪



怪兽（青铜）
（罗马）埃特鲁里亚　前5世纪

罗马雕刻　罗马雕刻是在埃特鲁斯坎和希腊的直接影响下发展起来的。罗马早先似乎没有自己的雕刻家，在共和时期早期，罗马聘请维爱城的埃特鲁斯坎工匠为他们塑制朱庇特神像，安放在首府山的神庙里。随着扩张活动，罗马人把希腊以及其他地区的雕刻作为战利品运回罗马，把各个民族、特别是希腊的雕刻家召到罗马，为他们复制和创作雕刻品。共和时期后，很多希腊雕刻原作失传，只有罗马仿制品传世。罗马人按自己的判断和选择把各种不同风格的雕刻调和起来，出现了现实性很强的肖像雕刻和叙事性雕刻。共和末期和帝国初期，复制希腊雕刻的风尚有增无已，拿不勒斯人帕西泰勒始创专门复制希腊雕刻的作坊，罗马的富人都买来装饰花园、厅房、浴室。在被征服的雅典，有一个新阿提克派专以仿制公元前4～前5世纪希腊作品为主，这些活动满足和促进了罗马人对希腊艺术的兴趣。罗马人做肖像的传统也得到了充分的发展，具有强

烈个性特征的石像，代替了过去的蜡像。特别是帝王的雕像，不仅有个性刻画，又有理想化的处理，使雕像变成罗马英雄主义和进取精神的象征，以此纠正一味沉溺于希腊雕刻的颓唐的世风。哈德良大帝酷爱希腊艺术，在他的统治下，帝国到处立起希腊风格的雕像。正是在哈德良时代，土葬逐步流行，石棺出现，石棺上雕刻着浮雕人物和植物纹样，作为一种新的雕刻形制。2 世纪后石棺刻满图案，题材复杂；到了 3 世纪，石棺几已成为雕刻潮流主要的体现者。

罗马的肖像雕刻是罗马人根据自己的需要发展起来的。在写实处理、情绪表现、细节的夸张强调等方面有许多创造，而且形象丰富，成就颇高。罗马人有翻制死者面模的风俗，把面模做成蜡像，放在家中的祭堂里，举行宗教仪式和重要庆典时，把像请出由家人捧奉着参加这些活动。蜡像面模的风俗最早流行于地中海东岸，可能是埃特鲁斯坎人传给了罗马人。后期埃特鲁斯坎的墓葬中的陶制肖像，富有个性特征和瞬间表情。这种传统一直沿用在罗马肖像雕刻中。同时希腊的雕像传统不断冲击着罗马肖像雕刻，致使在造型时刻意修饰，进而将动作和神态规范化(特别在帝国时期的皇帝像上)。但是罗马肖像中的自然主义倾向一直未被希腊风格所抹杀。

奥古斯都时代是肖像雕刻的繁盛时代。帝王雕像非常精美，如奥古斯都雕像(梵蒂冈博物馆)，带有奥古斯都本人面貌，但整个神态姿势被塑成一尊神。奥古斯都手执权杖指挥千军万马征服四方，胸甲上饰满寓意性浮雕。脚边的小爱神，对比出皇帝的高大庄严。这种神化的皇帝像同场面恢宏的浮雕一起构成所谓奥古斯都风格。奥古斯都的金银全身像据说有 80 尊。原来的皇帝死后，新继位者常常把这些金银重新铸造自己的像。公元 1 世纪以后，艺术手段更加丰富，不仅帝王像，贵族和普通人的雕像也都充满活力，表情细腻，如《高发的贵妇像》(罗马古堡博物馆)。奥瑞略执政时期 (161～181)，罗马雕像发展出新的风格，注重内心的刻画，被称作“情绪雕像”。奥瑞略骑马像（罗马首府山），其脸部表现出内省和沉思，带有忧郁的伤感。这个像曾被基督徒误认为是君士坦丁大帝的像而加以爱护。在文艺复兴时期，作为古典楷模为许多大雕刻家效仿。《青年头像》(德累斯顿博物馆)和《叙利亚女人像》等普通人的雕像也反映了不同的情绪。3 世纪罗马人更加热衷于为自己塑像。卡拉卡拉皇帝的多座胸像，反映他少年到壮年的面貌。到君士坦丁时期，肖像带有许多东方神秘的气氛。如罗马城的君士坦丁像（现在只剩头像)，表现的并不是这位皇帝的赫赫武功和宽宏大度（他承认了基督教)，而刻画了一个眼神飘邈、情绪超脱的神仆。罗马皇帝一般从登基之日起就开始为自己造像。根据雕像的内容可以判断制作年代。但是一些帝王死后雕像则被修改成后来的皇帝像，因此像上的签名和题字常常不一定可靠；



奥里略骑马像 （罗马）2 世纪

有些帝王和英雄人像却是后世才刻的，如亚历山大、汉尼拔和苏拉的像。

罗马神像雕刻早期是每个家庭的家神偶像。城市也有保护神，如朱庇特就是罗马城的保护神，米诺是妇女保护神。前5世纪，曾聘请埃特鲁斯坎人制作朱庇特像（没有流传下来）。后来罗马接受希腊神话，罗马神同希腊神相融合，朱庇特代替宙斯成为主神。共和时期罗马的神像很丰富，常常把希腊的神罗马化，带上了较浓的军事色彩和自然朴质的手法。罗马的智慧女神像，携矛披甲，着罗马长袍，戴罗马头盔。战神马尔斯像是罗马最受尊崇的神，也被雕成手持长枪，身着戎装的形象。

罗马时期的浮雕广泛用于建筑装饰上，住宅、宫殿、会堂等都饰有浮雕图案（棕榈叶、茛菪叶、花、果实）和人物故事。器具也用浮雕作装饰（如棺、座椅）。铸币上的浮雕不仅表现帝王像，而且还记录著名建筑、雕刻等等。罗马浮雕的最高成就，是纪念性建筑上的叙事性浮雕或象征神话浮雕，它们是罗马好胜喜功、讲求实际的时代精神的体现。奥古斯都远征西班牙、高卢胜利后而建的和平祭坛，其正面和两侧，都装饰着浮雕，侧面的阿拉，巴希斯浮雕人物作3层安排，微妙地处理了近透视。人物的表情写实，细节比较繁杂，是奥古斯都样式的典型。提图斯凯旋门门道内的2块浮雕，一块表现提图斯驾车冲击，另一块表现掠夺耶路撒冷后的凯旋。整个浮雕充满了连绵的运动感。纪功柱、石棺等浮雕因形制和用途而有独到的处理方法。


戴克里先四帝像
（罗马）3世纪末

罗马雕刻的材料有大理石、云母石、玄武岩、斑岩、乌木、象牙、青铜、贵金属、金银合金、琥珀和陶土等。

【中世纪雕塑】

早期基督教雕塑　主要表现在纪念死者、寄托对来世希望的石棺雕刻上。3世纪前后，石棺上对福音书或圣经题材的处理，就与传统希腊罗马的雕塑形象几乎完全相同。罗马圣玛丽亚·安蒂夸教堂就有一哲人模样在读一卷书，伴随着宗教化的牧羊人两侧，是约拿休息与耶稣施洗礼的场面。到4世纪，这类雕像叙事性更强，内容也丰富起来。石棺外表往往展开以耶稣生平故事作成的饰带浮雕，直接描绘耻辱性惩罚的《磔刑》也被象征性的荆冠和十字架代替了。罗马及其附近发现了最大的早期基督教石棺群，地中海其他地区也有发现，359年的尤纽斯·巴苏斯石棺是其中的代表作。

蛮族雕塑　不列颠诸岛残留有几百件巨型石质十字架遗迹，最著名的是苏格兰西南拉斯韦尔教堂前高达5米多的十字架。它表面刻有鸟与走兽居间的葡萄藤涡纹高浮雕，顶部有四福音使徒的象征像，造型都比较生硬。还有一些《圣经》故事场面，几乎没有传统的北方几何形和曲线形组合，显示很纯粹的地中海风格。比尤

卡斯尔十字架上的图案接近拉斯韦尔，但人物及葡萄藤纹样更加抽象。7～8世纪是爱尔兰－撒克逊美术的全盛期，南北装饰艺术的大融合并形成规范就在此时。法兰克盒是个带有北欧字母题记的化妆盒，表面的饰雕《三王礼拜》及日耳曼传奇故事再次显示了上述特征。在丹麦耶灵发现的维金时期所建的大型碑石，两面刻有耶稣和狮像，各由植物纹和蛇纹围绕着。同时期斯堪的纳维亚地区的金属饰品、石雕和细密画都反映出与不列颠诸岛艺术相似的风格特征与细节。在不列颠诸岛，8～9世纪的雕刻尚存世不少，如莱斯特郡弗莱顿教堂和布里登教堂的板壁、饰带、拱叉口上的人物、动物形象及图案，约克郡伊斯



十字架铜塑

比十字架等，除保留着上述特征之外，还反映出加洛林美术重新唤起的古典传统。

加洛林雕塑　因存世实物很少，加洛林雕塑鲜为人知。查理曼热衷用雕塑布置教堂和宫殿，还专门购买意大利的杰作当做楷模，如亚琛王宫教堂的云石柱头和青铜的狄奥多里克骑马像。存世还有几尊他本人的肖像，现藏卢佛尔宫的那个戴冠佩剑、又执权杖的小型骑马像的身份尚未弄清，但清楚可见古典艺术对加洛林雕像的影响。建筑性雕塑，主要限于装饰柱头和脚线。

奥托雕塑　奥托时期单个的十字架耶



耶稣受难（彩绘木雕）
（德国）科隆　10世纪初

稣像比较多，还首次出现《耶稣磔刑》的圆雕雏形。最突出的是格罗十字架（975～1 000），它属科隆总主教所有，略带东方影响并含表现意味的写实风格，一直影响到11～12世纪的欧洲美术。下撒克逊地区希尔德斯海姆大教堂铜门和东面圆柱浮雕装饰，都以人物群像为主，其中的人体造型显然仿照了加洛林插图。尽管只有少数圣经故事情节，却不失其生动性。圆柱浮雕则更清楚地反映出罗马纪功柱浮雕的痕迹。这一时期，还有少量的石雕和灰泥雕塑品。

罗马式雕刻　大型纪念碑式雕刻的复兴和发展，是罗马式美术的又一重大成就，它与建筑的大规模发展并行。

罗马式雕刻大量出现在教堂的外部墙壁上。它们既是建筑的装饰，又与建筑形成一个有机的整体，共同传达特定的思想观念。罗马式雕刻有两个主要特征。第1个特征是非写实性。罗马式艺术家为了表现宗教题材和神学观念，改变了古典艺术的写实传统。他们将寓意、象征、夸张、变形等多种艺术手法随心所欲地兼取并用，并且违反正常比例，打破真实空间序列，将各种物象任意地进行组合。这样的处理，产生了一种特殊的美学效果，造成



欧坦大教堂门楣中心雕刻《最后的审判》



洗礼盆

了基督教艺术所需的非现实的宗教感。框架法则是罗马式雕刻的第2个特征，它大量出现在建筑外部，几乎充满了门楣中心、横楣、拱门饰、门廊、门间壁、门侧壁甚至柱头与柱身的所有表面。如此众多的雕刻要完成自己的装饰和宗教宣传任务，必须与建筑体系达到和谐统一，它们的造型及其形式组合都服从于建筑的结构和韵律，这就是框架法则。根据这个法则，雕刻中位于不同的几何形中的形象被进行了不同形式的处理，它们被拉长、缩短、扭弯、变形。这样的处理保证了雕刻与建筑的整体效果，同时还创造出许多别具一格的艺术形象。这些按照框架法则处理的雕刻形象往往具有生动活泼、稚拙天真的特点。

罗马式雕刻的最有独特性、最富表现力的作品出现在法国普罗旺斯和勃艮第地区。这里最著名的作品有：穆瓦萨克教堂门楣中心雕刻、欧坦大教堂和韦兹莱大教堂门楣中心雕刻和柱头雕刻。门楣中心是罗马式教堂的重要装饰所在，这里经常用大型雕刻表现“最后的审判”。欧坦大教堂门楣中心雕刻是其中的典型一例，基督的右侧是受到上帝的恩典将要升入天国的人们，他们颀长的形体轻盈挺拔，有着上升的趋势；基督的左侧，魔鬼和天使在争夺着可怜的人们，这是作品中最触目惊心的部分；下部横楣上是死者的灵魂，它们被末日审判的号角惊醒，胆战心惊地去接受最后的判决。作品展示了一个充满恐怖气氛的世界，它的创作意图是训诫与现教。穆瓦萨克教堂门楣中心雕刻《光耀基督》和韦兹莱教堂门楣中心雕刻《传音者使命》也是成熟期的罗马式重要作品。前者表现了基督第2次降临时的一个激动人心的场面；后者表现了传播《圣经》真理这样一个主题。这类雕刻尤以德国的铜雕作品著称。

哥特式雕刻　雕刻是哥特式教堂的主要装饰。哥特式雕刻约产生于1137～1140年，它的最高成就出现于1220～1420年。早期雕刻立柱像是建筑的组成部分。这种雕像的面部表情有着僧侣式的冷漠和刻板。在其后的发展中，哥特式雕刻变得自由和丰富起来。雕刻家不再满足于公式化的制作，而开始观察和模仿自然，人体的自然比例、姿态获得了越来越准确而生动的表现。在这种意义上，可以说西方美术史上从神学象征向自然描绘的转变出现在13世纪的哥特式美术中。圣母和圣婴立像是哥特式雕刻的基本图像之一。这类作品

中的人物被赋予温和的人间情感，它们与罗马式雕刻中的骚动不宁的形象有着不同的审美特征。盛期哥特式雕刻是纪念碑性的。它强调类型而非个性，表现集体的信仰而非个人的心灵。这种大教堂的艺术到13世纪末就已基本结束。其后的雕刻发展与建筑并行，具体表现为：崇高感为亲近感所代替，纪念碑性让位于绘画性和细节的描写。受当时的宗教运动影响，14世纪雕刻出现了表现献身精神和神秘冥想的题材，例如夸张地表现死亡恐怖与悲哀的圣母哀子像，即所谓比哀塔。14世纪的艺术倾向导致了15世纪初的国际哥特式风格，这种风格强调表现物象的体积感和重量感，并有着向优雅、灵巧发展的趋势。晚期哥特式雕刻的一个普遍特征是它的世俗性，开始用人间语言表现宗教题材，用艺术描写代替神学像。晚期哥特式雕刻创作逐渐脱离了教会的控制，转向同业公会和私人工场。



《巴黎圣女像》

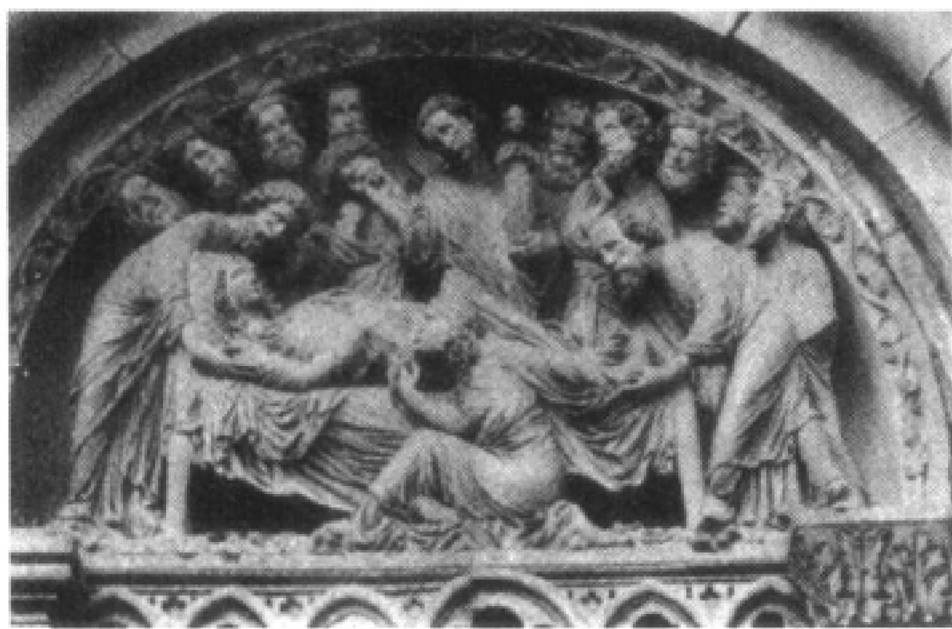
哥特式雕刻以教堂装饰石雕为主，此外还包括木雕、木刻。后一类作品主要有折叠祭坛、唱诗班席位和各种私人宗教仪式用的雕像。

早期法国哥特式雕刻代表作是沙特尔大教堂的西门侧柱雕像，雕刻尽管还显得僵硬、呆板，却已经开始向较为自然的表现发展，并且有了独立雕刻的意义。雕刻人体过于纤长，这主要是出于建筑的要求：雕刻要代替侧柱，并且与建筑的垂直线取得统一。亚眠大教堂西门的雕刻已经是成熟的哥特式作品。这里的人物造型不仅更加写实，还显得优美、典雅，一些大型雕像更有着高贵威严的风度。兰斯大教堂西门雕刻是哥特式古典主义的代表作品。其中最著名的是《天使访问圣母》主柱群像，人物的衣饰顺人体流动，既表现出人体的三度空间造型，又增加了人体的妩媚优雅，作品有着人类情感的真实流露。作于14世纪初的《巴黎圣女像》（巴黎圣母院藏），是另一种类型的雕刻，它虽不注重人体的写实造型，却仍以人间情感的表现取胜。雕刻中的小耶稣不再是一个拘谨的小救世主，而是一个抚弄着母亲衣领的孩童。

英国哥特式雕刻在宗教改革和国内战争期间被毁，现存较多的只有墓室雕刻。伍斯特大教堂的《约翰王像》是这类雕刻的代表作。

法国哥特式风格于13世纪传入德国，它与当时仍盛行于德国的罗马式地方风格相结合，发展为德国哥特式。早期德国哥特式雕刻在瑙姆堡艺术家的作品中达到高潮，其代表作有瑙姆堡大教堂唱诗席祭坛屏饰上的《基督受难》和壁联上的《埃克哈特与乌塔像》。前者强调了体积感和戏剧性悲壮气氛，后者则以写实手法表现出人物的个性特征。14世纪盛行一种被称为祷告图私人宗教仪式雕刻，德国在这种雕刻的发展中起主导作用。这类雕刻多为木雕，具有强烈的表现主义特征，圣母哀子是其中最典型、最普遍的题材。

意大利哥特式雕刻于13世纪下半叶出现，以皮萨诺父子为代表。N. 皮萨诺



圣母之死（教堂门楣浮雕）
（法国）13 世纪

的雕刻标志着哥特式向文艺复兴发展，又有着浓厚的古典主义因素。比萨大教堂洗礼堂大理石讲坛雕刻是他的代表作品，这里《耶稣诞生》中的圣母的面部和衣饰处理，都采用了古典雕刻的造型手法，整个形象仿佛是一位罗马主妇。N. 皮萨诺之子 G. 皮萨诺代表了另一种风格。在他于 14 世纪初创作的比萨大教堂雕刻《耶稣诞生》中，轻柔典雅的美，代替了对纪念碑性的追求。人物造型虽缺少他父亲那种结实的体块，但构图更富绘画性，更注重空间的表现。

【文艺复兴雕塑】

意大利 意大利前文艺复兴时期具有古典风的新型雕刻，并不是在佛罗伦萨兴起，而是在意大利南部的拿不勒斯王国和西西里王国兴起。因为南意大利受哥特艺术影响较弱，而古代罗马艺术传统要深厚得多，加之神圣罗马帝国的皇帝腓特烈二世兼任南意大利几个王国的国王，他热衷提倡古代罗马文化，因此，罗马风雕刻首先在这里出现，带头人是皮萨诺（Pisano）父子。在 13 世纪下叶，首先由父亲尼古拉·皮萨诺（Nicola Pisano，创作年代公元 1260—1278 年），为当时著名的罗马式建筑比萨大教堂的祭坛创作装饰浮雕，综合运用了几种古典艺术形式：柱头为希腊科林斯式的发挥，石板浮雕源于古罗马石棺雕刻。他的儿子乔凡尼·皮萨诺（Ciovannni Pisano，创作年代公元 1265—1314 年）的技巧，先是雷同其父，后又有很大差异。从他为圣安德烈教堂祭坛创作的《耶稣诞生》浮雕可见，他比其父的厚重宁静风格技法有着更大的自由发挥性，更生动且有艺术感染力。

尼·皮萨诺的弟子卡姆比奥（A. Cambio，约公元 1245—1302 年），在雕刻中认真借取古希腊雕刻的技法，对他老师所具有的罗马风之古板风格又有所突破。他先后在罗马与佛罗伦萨的教堂中创作了许多雕刻，成为最早具有个人风格的雕刻家。

14 世纪上叶，古典风新雕刻才由南意大利蔓延到佛罗伦萨，中叶才在这座艺术圣城兴旺起来，使这里的雕刻与绘画一起领导着整个意大利文艺复兴的新潮流。之所以到这一步，起桥梁作用的是一位与 13 世纪皮萨诺父子无任何亲缘关系的也姓皮萨诺的人，他叫安德烈·皮萨诺（Andrea Pisano，约公元 1270—1348 年），他为佛罗伦萨洗礼堂制作的镀金铜门上的 28 块浮雕，巧妙地将写实性古典技法与复杂的



A. 皮萨诺：《基督受洗》

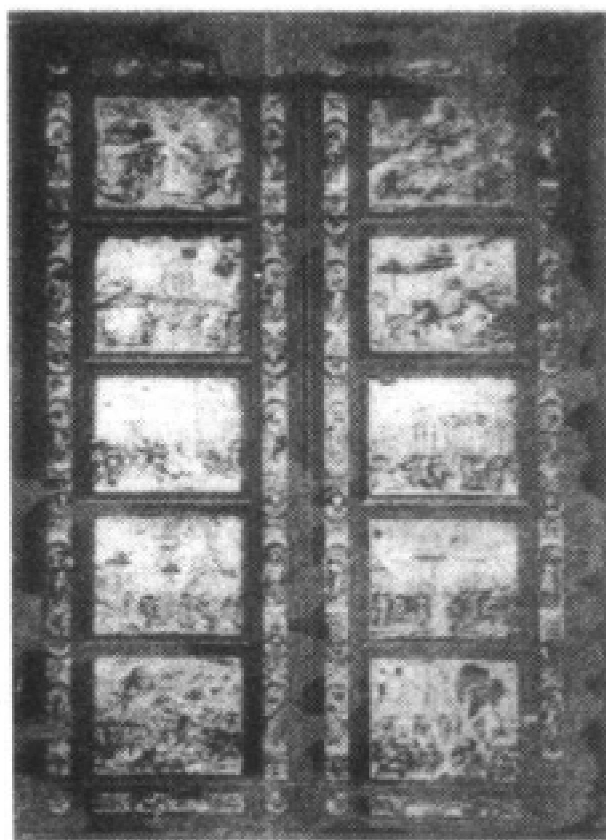
哥特式装饰性四叶形外框融为一体，给人以远望单纯整齐，近观丰富生动的双重美感效果。

前文艺复兴时期雕刻家都生活在中世纪之末，他们的美术题材都还是宗教的，主体风格倾向也还是古典风中含有拜占廷型或带有哥特式的，并做了各式新技法的探索，为全面复兴古代文化艺术做了充分准备。

意大利文艺复兴早期的雕刻家有吉尔贝蒂等。吉贝尔蒂（L. Ghiberti，公元1378—1455年）出身于手饰工匠家庭，是位性格温和内向而又稳重心细的人，他初出茅庐，于1401年参加佛罗伦萨洗礼堂青铜大门浮雕设计的竞赛，就战胜了所有的参赛者，包括许多知名而又成熟的雕刻家，尤其战胜大名鼎鼎的布鲁涅列斯奇，取得了胜利。这座铜门浮雕的题目是《以撒献祭》，大门浮雕画面中的人物动态自然优美，造型真实细腻，体现出希腊艺术传统的古典理想美。

佛罗伦萨洗礼堂的东大门是正门，由于吉贝尔蒂的成功，1424年完工后，把原先安·皮萨诺设计的大门移至南门上，此作安放在东大门上。计有28幅四叶式外框的浮雕画面，组成两扇门，每扇二行各七幅。

这次竞赛的胜利和大门完成后取得的成功，使吉贝尔蒂成为当时佛罗伦萨名声最大的雕刻家，于是又接到另一大门设计的重任。公元1425年至1432年间，他又设计并制作完成了更加成熟而完美的、他一生的最大杰作，这就是著名的“天堂之门”。计有10幅方形浮雕画面，二扇门各五幅。每幅有几个情节，均取材于《圣经·旧约》。第一幅《人的创造》包括创造亚当、创造夏娃、诱惑、逐出伊甸园四个情节。这座大门的浮雕人物凸凹反差较



天堂之门　（意大利）吉贝尔蒂

大，有的近似圆雕。人物层次分明，线条流动性强，有开阔的空间感，注重细节刻画，又不失整体感及应有的装饰性。此门制作完成，博得上下一致赞许，作为佛罗伦萨洗礼堂正门的东大门又一次搬迁，即把他原参赛取胜的第一块大门由东门移至北门，将此作安放在东大门上，直至今日依然如故。由于洗礼堂东门与主教堂之间的广场被人称作“乐园”、“伊甸园”（E-den Gardnof），含有“天堂”之意。后来米开朗基罗研究临摹此门浮雕，为其技巧高超所折服，联系门前的“乐园”，赞誉此门为“天堂之门”，自此传开，被世人公认，沿用至今。

多那太罗（Donatello，公元1386—1466年）也是意大利文艺复兴早期雕刻家的代表，他可以算作是整个文艺复兴时代新雕刻风格的开创者。多那太罗早期的作品并未摆脱中世纪影响，人物造型尚少个性，仅求形式华美，他的第一个《大卫》像（公元1408年）带有华而不实之感，没有体现大卫的刚毅机智和英雄气概。多那太罗在创作过程中认真研究了古代希腊雕刻，发现并总结出重心转移法则，为自己后来摆脱中世纪直立僵化的木偶式造型，走向自然真实和动态变化，提供了思

想理论依据。

1430年创作的第二个《大卫》，是多那太罗具有划时代意义的一件人像雕刻，作品表现了艺术家独创性和冲破传统禁锢的胆识。裸体少年头戴草帽，飒爽英姿中略有转动扭曲，形成一个放松舒展的优美动态，表现出搏斗后胜利的喜悦。多那太罗将古代犹太人的英雄少年赋予现实性新品质及时代精神，在大胆刻画裸体同时，又把裸体与相关物件合为一体，使之更有细节的真实。

多那太罗还为几座大教堂创作了不少大型连续性青铜浮雕，比如为锡耶纳洗礼堂创作的《希律王的圣宴》，在人物众多中的大场面中，由于运用线性透视新技法，让人感到有里外几个层次。这种透视学原理与浮雕画面的结合打破了平面局限，使浮雕具有过去所不可能有的深广空间境界。

多那太罗的雕刻艺术不止是技巧与题材有新的突破，从思想角度，他的作品充满了人文主义，体现出意大利文艺复兴早期为理想而奋斗的精神。

意大利文艺复兴早期对古代罗马雕刻的学习借鉴方面做出成就的雕刻家还有南尼（Nanni，D. B 公元1380—1421年），奎尔查（Qaercia. J. D. 公元1375—1438年）他的代表作《逐出乐园》超过当年参赛的所有作品。他对人体解剖结构及动感造型的表现，给人以盛期雕刻呼之欲出之感，对后来米开朗基罗的雕刻与绘画风格影响极大。

波拉尤奥罗（A. Polaiuolo，公元1429—1498年）也是位多才能的雕刻家，对人体解剖做过深入研究，是继多那太罗之后较早从事裸体雕刻的雕刻家。他同时是画家，也画过许多裸体画，同样具有严格的科学性，成为后来美术家研究解剖的重要借鉴。

韦罗基奥（A. del. Verrdochio，公元1435—1488年）是多那太罗之后，15世纪下叶知名度最高的雕刻家。他早年曾是金银首饰工匠，经过一番努力，登入雕刻艺术之坛。他的代表作《基督与圣托马斯》有着明显的反宗教倾向，表现托马斯对耶稣死后复活表示怀疑而触摸的动作场面。



巴长罗缪·柯莱奥尼骑马像（1481－1488）
青铜　韦罗基奥

文艺复兴盛期的雕刻家代表是米开朗基罗（B. Michelangelo，公元1475—1564年）。他生于佛罗伦萨郊外的小镇，父亲是镇长。他从小在奶妈家长大，奶妈的丈夫是位石匠，使他从小对石头及雕刻发生了浓厚的兴趣。13岁时他入吉兰达约美术作坊，两年后又转圣马可修道院美第奇庭苑学习，这里会聚了不少当时的文化艺术名流，使青少年的米开朗基罗学到不少艺术技巧，开阔了眼界，初步具备了人文主义思想意识。回到家乡在修道院参加一段尸体解剖，专心研究解剖学，这为他后来的雕刻技艺打下坚实基础。

21岁时米开朗基罗来到罗马，正式迈开艺术生涯的步伐，在研究古代建筑与雕刻的同时，创作了《酒神巴库斯》、《哀悼基督》的雕刻，初出茅庐便身手不凡，技

巧十分完美成熟。25岁时返回家乡佛罗伦萨，用四年时间创制了众口皆碑、万世不朽的巨作《大卫》，成为他艺术生命的里程碑。此雕刻安放在佛罗伦萨佛基奥宫前的广场。这期间他还为佛罗伦萨市政厅画了一幅《卡西那之战》的壁画。

由于《大卫》的成功，米开朗基罗作为雕刻家已名扬罗马及全意大利，30岁那年教皇尤里乌斯二世邀请他到罗马来为教皇设计陵墓及其雕刻，先制成青铜雕刻《尤里乌斯二世铜像》。在梵蒂冈期间他接受了一项不情愿的任务，用四年时间绘制了40×14平方米的巨型西斯廷天顶画



塔第圣母（米开朗基罗）

（公元1508—1512年），之后的二十年间，他奔忙于设计创制尤里乌斯二世与利奥十世两座教皇陵墓之间。

16世纪20年代至30年代佛罗伦萨内乱期间，作为一个拥护共和、热爱自由、反对独裁的战士，米开朗基罗因坚决反对神圣罗马皇帝查理五世为恢复帝制围攻佛罗伦萨，而充当了保卫佛罗伦萨的总监。1530年佛城陷落，亚·德·美第奇终于被教皇和查理五世列为佛罗伦萨世袭制元首，佛罗伦萨共和国灭亡，共和制随之消亡。米开朗基罗过了一段流亡生活，1534年永远地离开了佛罗伦萨，定居罗马。他



布鲁特斯（米开朗基罗）

回到梵蒂冈宫，为西斯廷教堂祭坛绘制了他一生的第二幅巨型壁画《最后的审判》，创作了雕刻《布鲁特斯》，主持圣彼得大教堂建筑工程，设计了著名的134米高的教堂中央圆形大拱顶。

长寿的米开朗基罗到了近八十岁的晚年，还坚持从事艰苦的雕刻艺术及建筑设计，直至1564年长眠于罗马，享年89岁。

从米开朗基罗不到30岁就完成的成名之作《大卫》，可以深刻地感知到他的横溢才华。这座5.5米高的白大理石裸体



《巴库斯》（米开朗基罗）

雕刻，表现的是公元前一千年左右的以色列开国元勋，犹太人历来把大卫当成救世主般的理想形象。当然，米开朗基罗只不过借用这样一位古代传奇式民族英雄来塑造一位极具内涵的男子，并不是真为那遥远年代的以色列王树碑立像。他手下的大卫双目威视前方，手握石块，双腿分开，饱含着人类所具备的一切力量和智慧。《大卫》雕像可算是人类的象征和化身。米开朗基罗是通过这一形象为整个人类树起了一尊永恒的纪念碑，创造了一件具有划时代意义的完美杰作。几千年的西方雕刻，没有哪一件超越《大卫》而更受到人们普遍的赞美，佛罗伦萨市民把他称作“巨人”。由于这尊雕像的一举成功，米开朗基罗成了当时声望最高的“巨人”雕刻家。原先此作是为佛罗伦萨大教堂而作，作品的成功使佛罗伦萨的统治者把这“巨人”安排到全市最醒目的市政厅佛基奥宫门前的广场上。

天才的青年雕刻家的名声传到罗马，教皇尤里乌斯二世邀请米开朗基罗去罗马为教皇设计陵墓及其雕刻，这项工程断断续续耗去了他四十年的光阴，最终也未按原计划完成，主要是完成了主雕《摩西》和两个奴隶像。

摩西（Moshen）也是犹太人的古代领袖，传说在埃及长大，带领埃及的希伯来人（古犹太人）走出埃及，抵西奈山，并传授上帝刻在两块石板上的十戒，拜上帝为神、不杀不奸、不贪不盗等。米开朗基罗的《摩西》以写实技巧刻画了这位坚毅勇敢、有民族气节的希伯来民族领袖，手中的十戒实质上是他亲手制定的法律，借用上帝之名要求民众执行，达到以法治国的目的。

米开朗基罗制作《摩西》及两个《奴隶》像时，正值古希腊名雕《拉奥孔》等刚在罗马出土，这对他的技巧风格产生极大影响。这段时间，米开朗基罗边从事创作边对古典雕刻进行深入研究，对其大力神式造型特征产生浓厚兴趣，认为这类强力劲健的造型有着超级的艺术冲击力。于是，很快形成了他个人独具男性强力度感的风格。《摩西》的出世标志着米开朗基罗艺术的成熟及个人艺术风格的完善。



《摩西》（米开朗基罗）

《被缚的奴隶》和《濒死的奴隶》是尤里乌斯二世陵墓上的另两件雕刻，这两件雕像同样体现出米开朗基罗对人体造型潜在爆发力的刻意追求和自身悲剧性创造力的尽情表达。还有四件未完成的“俘虏”（又称“奴隶”），亦是此陵墓的装饰性雕像，表达了米开朗基罗信奉的新柏拉图主义关于灵魂应从肉体的牢笼下挣扎出来的思想。雕刻作品是以人体代表灵魂，以岩石代表肉体对灵魂的压抑禁锢，表现出人类灵魂要挣出岩石的压抑而取得自由的理想。

尤里乌斯二世教皇于1513年去世后，新教皇利奥十世是美第奇家族成员，米开朗基罗被新教皇邀请为美第奇礼拜堂（又称“家庙”或“圣器收藏室”）从事陵墓雕刻。完成后的礼拜堂内的美第奇家族的

石棺墓雕刻主要有：美第奇家族最光彩的人物、为意大利文艺复兴立下大功的佛罗伦萨统治者、著名的文艺保护人、利奥十世教皇的父亲罗伦佐·美第奇和叔叔朱理亚诺·美第奇两人的坐像，弧形石棺盖上的四个寓意性卧像。罗伦佐·美第奇虽是诗人，颇有文化人的气质，米开朗基罗却依其智慧和政治经历将他塑造成一位头戴军盔做沉思状的武将形象。他的石棺上寓意性卧像是《晨》（女性）和《暮》（男性）。朱理亚诺·美第奇则手持军杖，回首远视，他的石棺上寓意性卧像是《夜》（女性）和《昼》（男性）。

米开朗基罗的所有雕刻作品除了那征服人的力量和健美，都不同程度的有着悲剧色彩，后期作品更加强这种悲剧性，这是他思想矛盾、精神痛苦、向往自由而又不得实现的自然表露。

意大利文艺复兴晚期雕塑的代表博洛尼亚（G. D. Bologne）是样式主义代表性



阿波罗（青铜）
（意大利）博洛尼亚

雕塑家之一，是著名样式主义雕塑家契利尼（B. Cellini，公元1500—1571年）的学生，他的作品《阿波罗》已完全失去古希腊同类雕塑的庄重和谐，而故意借题表现一位青年男子扭动姿态下的曲线美，甚至有些女性的风骚体态，缺乏太阳神应有的男性力度。

德国　里门施奈德（T. Riemenchneider，公元1455/60—1531年）是德国文艺复兴时代的著名雕刻家。许多神像雕刻浸透着较强的世俗性，圣经人物开始有了人世间的旨趣，作品体现出德意志民族的坚强性格。里门施奈德还是位积极的社会活动家，担任过一年维尔茨堡市的市长，正值马丁·路德发表《九十五条论纲》，对他影响很大。1525年农民战争时期，他因支持暴动农民而遭严刑拷打，精神肉体均受到摧残，此后再未从事雕刻创作。代表作有《亚当与夏娃》、《玛利亚升天》、《迈德布隆哀悼基督》等。

德国文艺复兴时代的著名雕刻家还有维特施托普（Veit Stop，公元1447—1533年）、克拉夫特（A. Krafft，公元1460—1508年）等。他们都是通过教堂宗教人物雕像开始体现一定世俗精神，从而体现宗教改革的新风格。

法国　法国文艺复兴早期的著名雕刻家柯洛姆比（M. Colomb，约公元1430—1512年），代表作浮雕《圣乔治战龙》，动感很强，极富生命活力，已是对中世纪教堂神像雕刻的一种挑战。

16世纪法国的雕刻，随着卢浮宫的扩建和枫丹白露宫、桑堡宫堡的建造而得到发展。著名的雕刻家主要是古戎和皮隆。古戎（J. Coujon，公元1510—1564年），是卢浮宫扩建工程的主要设计参与者及某些宫内装饰雕刻的作者，六块一组的浮雕《无罪喷泉》（又名《仙女》）和《女猎神狄安娜》是其代表作。他的雕刻艺术已经具有很明显的人文主义思想倾向，有着对生活的刻意美化及对现世人生的讴歌，较彻底地摆脱了教堂雕刻的神秘冷寂。技巧上虽然受意大利雕刻大师影响，但更能结

合法兰西民族情趣，形成华美流畅的线条和轻盈婀娜的形体。



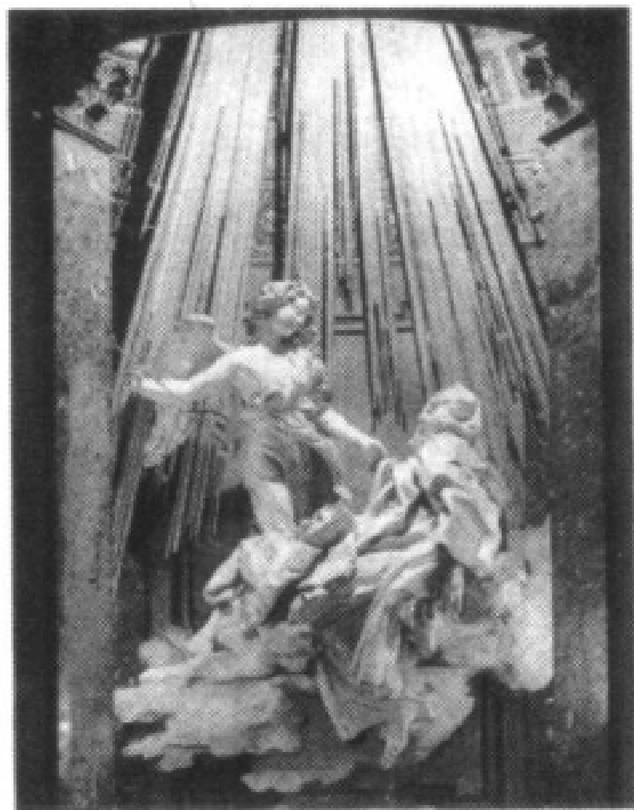
比拉格枢机主教像
（法国）皮隆

比古戎晚一代左右的雕刻家皮隆（G. Pilon，约公元 1535—1590 年），是 16 世纪下叶法国最著名的雕刻家，早年的作品仿学普里马蒂乔，有较明显的意大利风格，后期受意大利样式主义影响，作品多有繁琐感。代表作《亨利二世及王后德·美第奇》，是国王陵墓雕刻，这座陵墓先是由著名建筑家列斯科设计，由皮隆雕刻完成。此陵雕刻分两大组：陵墓上面是国王与王后的青铜跪像，陵墓中间是国王与王后的大理石裸体仰卧像，周围是天使及随从等象征性人物。这组雕刻体现了民众对国王死去的悲哀悼念及永恒赞颂。他另一代表作是《比拉格枢机主教像》，同样体现了浓重的意大利样式主义风格。

西班牙 西班牙在中世纪长期受摩尔人统治，摩尔人信仰的伊斯兰教禁止偶像崇拜，基本无雕刻可言。北方虽然有哥特艺术传统，但主要是单一的教堂神像雕刻，是些无名匠师搞出的，所以西班牙雕刻艺术根基，只是文艺复兴时期才由意大利的强大影响而出现了一些小有成就的雕刻家。尤其 16 世纪初查理一世国王当了神圣罗马帝国皇帝（查理五世），有不少人去意大利学习雕刻，也请了不少意大利雕刻家来西班牙传授技艺，并为统治者建墓造像。西班牙逐渐出现了有一定成就的雕刻家，如弗尔敏特（D. Formet，公元 1480—1543 年），作品风格仿学意大利文艺复兴早期雕刻家吉贝尔蒂。贝鲁盖特（A. Berruguete，约公元 1486—1561 年），曾在意大利十几年，直接师从过米开朗基罗学习雕刻，将米开朗基罗式的雄健风格及人文主义思想带回西班牙，使祖国雕刻很快脱离中世纪的宗教传统。

【巴洛克雕刻】

巴洛克式雕刻由贝尔尼尼（C. Bernin，公元 1598—1680 年）带入顶点。他的父亲就是位很有名气的雕刻家，他自小就随父学习雕刻，17 岁时自己单独为一位大主教创作了一件胸像，显露出异样的才华。主教十分满意，他一举出名，开始了独立的艺术创作道路。21 岁时创作的《大卫》，虽然不可与文艺复兴大师米开朗基罗的同名之作相提并论，但那扭动姿态与激动情绪所表露出的世俗精神，也体现出一位巴洛克艺术家求变求新的愿望，对一个不愿走前人之路的人，也是很可贵的。



圣德列萨的狂喜

他 24 岁时创作的《阿波罗与达芙妮》，是贝尔尼尼巴洛克风格的成熟之作，

是表现太阳神阿波罗向河神达芙妮求爱的故事，男女恋人那飘逸升腾的优美姿态，实在激发人的情感，令人动情陶醉。此件雕刻的成功引起了教皇乌尔班八世的赏识，年轻的贝尔尼尼被邀到梵蒂冈宫为教皇设计陵墓及其雕刻。

贝尔尼尼最杰出的雕刻代表作，是为圣卡尔那罗礼拜堂的祭坛创作的白大理石雕刻《圣德列萨》，表现的是16世纪西班牙一位名修女德列萨的自述，说她在一次幻觉中见到了上帝。雕刻中圣女德列萨的失神状态正是上帝在她面前显现的瞬间，小天使乘机飞来，把带火的金箭刺向她的胸口，圣女痛苦而陶醉。此件雕刻最具独特而绝无仅有之处，是用镀金的金属条自上方分几束散落下来，如金色阳光照射到雕像上，在祭坛四周边外缘的包裹中，在人工强光的配合下，圣德列萨修女随同小天使一起冉冉升天。这件极富戏剧性的作品，形式感极强，小天使的翅膀，圣女的衣纹及男女不同动态的线条，散落的金色光芒与白色大理石的对比，既软硬相撞，又相互融化，给人以真实与神秘的双重感觉。

贝尔尼尼的雕刻题材十分广泛：陵墓雕刻、祭坛雕刻、园林雕刻、肖像雕刻等。《四河喷水池》是他园林雕刻的代表作，假山四方的四位不同动态的巨人像，象征世界的四条大河——尼罗河（非）、多瑙河（欧）、恒河（亚）、拉普拉达河（美），也象征世界四大洲。此件雕刻规模很大，参与制作的人很多，最后成品的风格不十分统一。

贝尔尼尼一生还制作了许多肖像雕刻，包括国王、教皇、红衣主教、贵族大臣以及亲朋好友。由于他的巴洛克风格注重形式感与装饰性，他的肖像雕刻普遍忽视精神刻画。

【罗可可雕刻】

西方的雕刻自古以来便与建筑经常合为一体。法国18世纪建筑的兴旺必然需要大量雕刻来装饰花园、门庭、大厅、墙壁，这些雕刻更多地体现出贵族化的罗可可风格。它们又常常与工艺品合二为一，即除了少量圆雕和浮雕，在室内装饰中更多的是小型工艺雕像，比如镀金木雕、牙雕、玉雕等等，其造型越有曲线美，越小越细越精，便越会受到宫廷贵族、尤其贵妇小姐们的青睐，就越有罗可可艺术趣味。



彼得大帝骑马像（青铜骑士）
（法国）法尔考涅

亦如罗可可风格的建筑家一样，罗可可风格的雕刻家队伍也十分庞大，但有重大突破性成就的并不多，他们也不同程度的兼有宫廷古典主义与罗可可的两种风格。

著名的雕刻家有布舍尔东（Bouchardon，公元1698—1762年），他早期的《路易十四骑马像》，尚有古典主义的伟大风格，当时路易十四国王刚去世，路易十五尚未亲政，罗可可风格刚刚兴起。路易十五时代，他为巴黎格涅利大街创制了一组喷水池雕刻，已是十分华美的罗可可风格了。列姆奈（Lemoyne，公元1704—

1778年)，他的《路易十五纪念像》已与布舍尔东的《路易十四骑马像》迥然不同，已完全失去伟大风格的影响，用各类曲线塑造了一个风流君主的体态。皮各里(Pigolle，公元1714—1785年)，是列姆奈的学生，他的作品风格更加罗可可化，如他的代表作《维纳斯》大理石像，与古希腊的那种均衡、稳重、典雅的风格截然不同，体现出一种轻盈婉丽、浮华娇美的特点。列姆奈的另一弟子法尔考涅，是位具有跨国影响的著名雕刻家。法尔考涅(Falconet，公元1716—1791年)青年时代在一位罗可可雕刻家莫安(Moan)的工作室学习七年，初步奠定雕刻技巧，独立接件的第一件作品《克罗东的米隆》便使他一举成名。他开始追随仿效列姆奈的风格，以神话题材创作了许多寓意性雕刻，成为十分著名的罗可可雕刻家。1757年起又同时担任了瓷器厂的设计师，设计了许多供室内摆设用的精美瓷器，当然更加罗可可化了。

法尔考涅与启蒙主义思想家狄德罗(D. Diderot，公元1713—1784年)个人关系很好，狄德罗推荐他到俄国去为彼得大帝造像，1766年至1778年的十二年间，他成了俄国著名女皇叶卡捷琳娜二世(A. Екатерина Ⅱ，公元1729—1796年)的座上客。这位彼得大帝的孙媳虽然是德国公爵之女，却十分崇拜俄罗斯历史上最著名的沙皇彼得大帝，并在自己掌权的三十多年中极力仿效之。她不惜重金请法国雕刻家来俄长时间为彼得大帝造像，便是一例。法尔考涅不负女皇所托，创作的著名的《彼得大帝骑马像》，又名《青铜骑士》，坐落在涅瓦河边十二月党人广场上，两百多年来已成为俄罗斯的象征。青铜像5.3米高，花岗岩座5.1米，总高10.4米。法尔考涅在他的学生和儿媳、法国女雕刻家考拉的协助下，克服了罗可可艺术繁琐轻巧的弱点，吸收了古典主义庄严气魄的特长，具有新古典主义的特征倾向，将这位把俄罗斯带入近代社会的伟大统帅的形象，以骑马远眺之姿，立于似峭壁山峰的不规则岩石基上。彼得大帝青铜像的雄姿抒发了俄罗斯的不屈、进取精神和豪迈的民族意志，为俄罗斯世世代代所敬仰，法尔考涅成了俄国无人不知的大雕刻家。

【新古典主义的雕刻】

18世纪是罗可可艺术流行的时代，雕刻的题材几乎都是古代神话，只不过多为宣扬人体美的裸体雕刻，这种风气深深地影响着19世纪的雕刻创作。由启蒙运动和大革命掀起的各种活跃的思想，使画家比雕刻家更受到各界的赏识，都更加宜于用油画来表达其主张，迫使雕刻家不得不回到古希腊罗马中去寻找灵感和方法，所以19世纪的雕刻，古典主义题材为数很多。

过去雕刻多由教会、王室和贵族来出资，其题材内容也必然多为宗教的宣传与王公贵族的享乐。19世纪则主要以共和政治的官员及商业资产者为赞助人，在各城市广场与公共建筑中，新立起的雕刻也力求借用重大历史事件来宣扬共和主张，即新古典主义。

遗憾的是，从事雕刻的多为学院及沙龙的专业人员，他们有着较扎实的造型本领，却没有多少时代的共和思想，艺术上仍为旧古典主义艺术观，作品难免仍然运用陈规旧习，强调比例形体的准确严格，把现实题材中的人物，或塑造成神话中的裸体，或穿上古代的服装，拿上古代的宝剑之类。比如格尔吐特(Gortud，1787—

1843）的《拿破仑加冕》就是只体现了新古典主义的“新”字，而缺乏艺术上的创新精神，成就不算太大。



莫里哀像（乌东）

乌东（J. A. Houdon，公元1741—1828年）是法国新古典主义雕刻家的代表。他的题材主要不是古代神话，而是当时的著名思想家、政治家、作家等，比如哲学家《狄德罗像》、科学家《布封像》、戏剧家《莫里哀像》、美国开国总统《华盛顿像》等，为法兰西歌剧院休息厅创作的《伏尔泰坐像》是他最受推崇的代表作。乌东把这位相貌甚丑的老人塑造成一位生动庄严、令人敬仰的、启蒙运动思想家和艺术家。

由于乌东在世时未去迎合时髦的罗可可艺术，作品一直未受重视，但启蒙主义思想家狄德罗与伏尔泰都给予他很高评价。

【浪漫主义雕刻】

浪漫主义雕刻的代表有吕德和卡尔波等。

吕德（F. Rude，公元1784—1855年）家境贫寒，自幼随父打铁，业余学画，后来给古典主义雕刻家卡里特埃当学生。曾是拿破仑的狂热崇拜者，1815年滑铁卢战役拿破仑失败，他亦流亡比利时十二年之久，1831年回国参加沙龙美展，因《与乌龟玩耍的孩童》雕刻作风利落、人物活泼而获成功，脱离前期古典主义的刻板，显出浪漫主义特征。

吕德作为法国浪漫主义雕刻家的最大代表，是以他的不朽之作《马赛进行曲》为标志。

卡尔波（J. B. Carpeaux，公元1827—1875年） 先当了几年吕德的学生，从老师那里接受了浪漫主义艺术思想与技法，后又去意大利深造几年，使他的雕刻技艺远在他人之上。他的创新精神也远远超出当时观众的欣赏趣味，致使他的初期作品难以被一般人接受。1863年完成的青铜雕塑《乌哥里诺的儿子们》使巴黎人大吃一惊；更让巴黎人吃惊的，是1869年完成的《舞蹈》。这件卡尔波的最大代表作立于巴黎新歌剧院正面墙壁前，它用极富节奏感的线塑造了几位拉手欢舞的裸体少女，中间一位美少年摇鼓振臂，腾空而起，脚下的小天使跟随嬉戏。卡尔波用这



马赛进行曲（吕德）

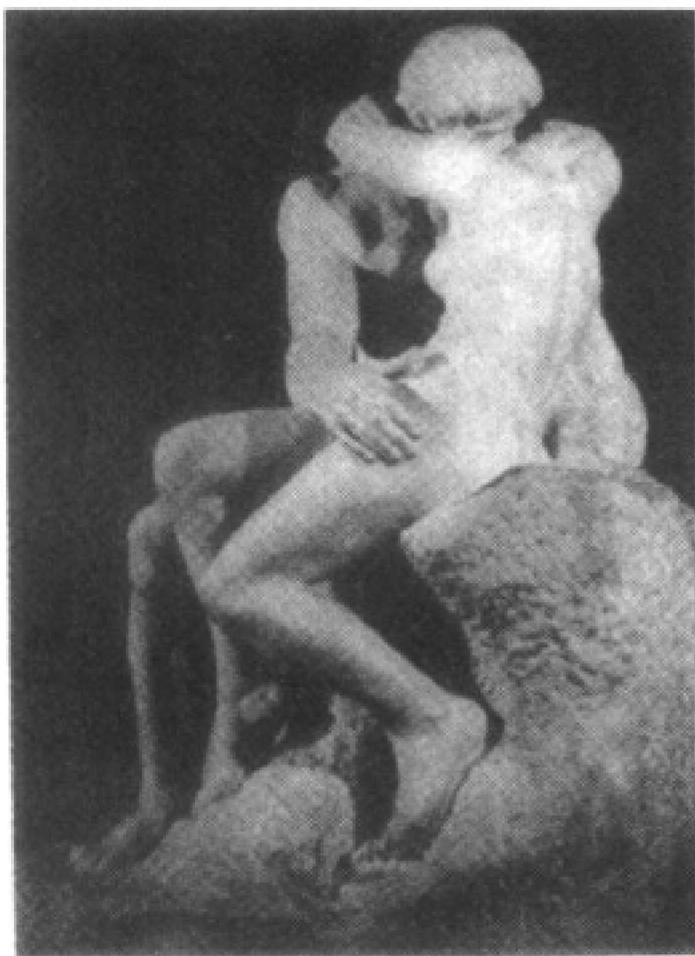
一组自由飞舞的男女青年把观众的情绪带入歌舞剧高潮的兴奋中，让人们联想起人间生活的乐天欢快。



乌戈利诺及其子孙（1862）铜
（卡尔波）

【现实主义雕刻】

现实主义雕刻的最大代表是罗丹（A. Podin，公元 1840—1917 年）。他生于平民家庭，从小给人当手饰匠，24 岁给雕刻家巴里和比莱斯当助手，才正式开始从事雕刻艺术。普法战争与巴黎公社期间，他随老师比莱斯到比利时去躲避了一段时间。



吻　（法国）罗丹

罗丹的思想与杜米埃有相近之处，但艺术道路正好与杜米埃形成对比，他也不满现实、不赞同古典主义，但他又不愿参与讨伐旧势力的政治斗争，他的思想充满了苦闷彷徨，只希望献身艺术，他所塑造的雕刻形象有的伤感忧郁，有的忍辱负重，有的是外在的呼喊，有的是理性的表露，这些都是他的内心情感的自然抒发。

1876 年创作的《青铜时代》是罗丹的第一幅成名之作，这虽是一个古典又古典的题材，罗丹却摆脱学院派的僵硬、刻板，运用写实而生动的技法，塑造了一个有血有肉的青年形象。虽然引起争议，遭到贬低，但因展出后受到观众的赞扬，国家向他颁发了奖章，并收购下来。更重要的是，政府为罗丹建起了个人工作室，自此，罗丹的才能步步显露。

罗丹受文艺复兴意大利雕刻家吉贝尔蒂《天堂之门》的启发，依据但丁的《神曲·地狱篇》，创作了规模宏大的《地狱之门》。这件纪念碑式青铜雕塑，以 186 个各式动态的人物，揭示法国现实生活的悲剧，用多结构形式和象征性构图中的真实人物，来寓意表现人类世界的各种苦难。

《思想者》原是《地狱之门》上的主雕，后来罗丹把它创制成单独雕刻，并成为他最具代表性的作品。罗丹通过此雕刻形象来象征大诗人但丁，象征他自己，象征全人类。这个具有高度智慧的人是那样的痛苦压抑，而又是那样的充满着爆炸性的力量。

罗丹的又一代表性群雕《加莱义民》，取材于 14 世纪英法百年战争中的一个真实历史事件，为了拯救数万名加莱城市民，六位义民按英军要求献出自己宝贵的生命。罗丹并未把这些因高贵品德而献身的义民，雕刻成无私无畏、标语口号式的人物，而是以人类的复杂心态把他们塑造成有血有肉、有思想有感情的、不同类型

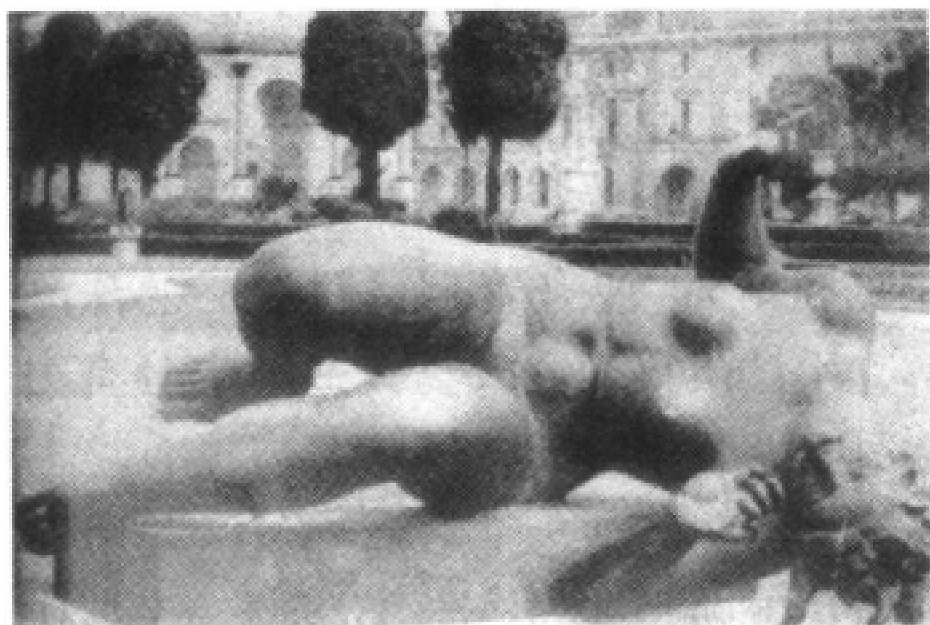
的人物。这种源于生活又高于生活的真实，更能震撼人心，有着更深刻得多的艺术感召力。

罗丹还以青铜、大理石等不同材料创作了一系列著名文学艺术家雕像，如巴尔扎克、雨果、萧伯纳、莫扎特等。其中《巴尔扎克像》最为著名。罗丹为创作此雕像付出了巨大劳动，重读了一遍《人间喜剧》，到巴尔扎克故乡体验生活，仔细研究法兰西歌剧院的巴尔扎克半身像，用七年时间塑造了七个不同姿态的巴尔扎克，最后选中穿睡袍的作为定稿，1898 年拿到沙龙展出时引起一场争论。罗丹一气之下带回家中，立于家前花园，他自己十分满意于此像，认为“这是我一生的总结和巨大发现”。

罗丹还创作了许多表现男女爱情题材的不朽之作，这些雕刻都是那样坦率、真挚、感情充沛，体现出罗丹的浪漫气质。

罗丹是一位难以归类的大艺术家。仅仅把他的作品归入现实主义艺术是不合适的。他有不少历史题材，并运用古典主义技法创作，他的技法又处处体现出浪漫主义的自由发挥性，可是，他又是那么的贴近现实生活的各方面，他的创作生涯旺期又正值法国印象主义运动兴隆时代。因此，在罗丹身上及其艺术创作中，综合凝聚着法国 19 世纪四大主义的不同特点，只是现实主义因素略多一些而已。这也许正是罗丹的作品比其他同仁之作更能打动人心的魅力所在，是他能凌驾于同代雕刻家之上而成为西方美术史第三次高峰雕刻家中的最大代表的缘故。

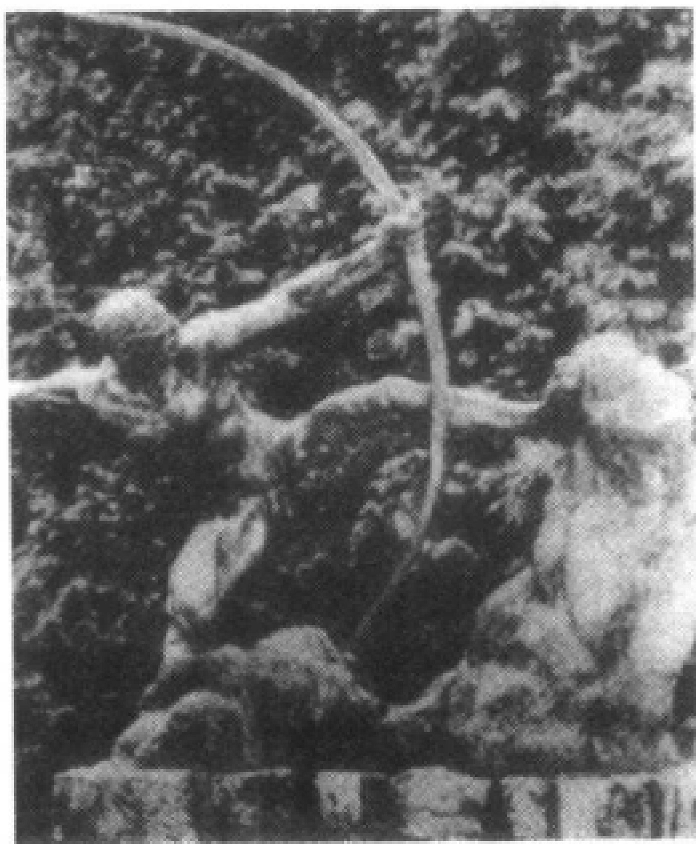
马约尔（A. Mailloi 公元 1861—1944 年）是位跨世纪的美术家，前半生从事壁毯装饰画创作，可算是画家，后因眼疾看不清色彩及绘画细节，40 岁才开始搞雕塑，先搞些木雕与陶雕，很快进入金属雕塑。在给罗丹当过一段助手后，才能与机遇使他很快成名。



塞纳河　（法国）马约尔

马约尔的雕塑都是表现女性人体美，并冠以与人们生活贴近的地名或其他。他的作品虽然有老师罗丹的影子，但比老师更富有浪漫性与象征性。他的前期风格多求沉稳静谧，如《地中海》，后期风格多求动感，如《塞纳河》、《大气》等。总体看，马约尔一生的雕塑风格变化不大，个个女人体呈现出丰满圆润、富于弹力的特征，给人以静中有动、寓意深厚之感，既有古典艺术的和谐，更有近代艺术的抒情浪漫与自然美，博得了广泛的赞誉。

布德尔（A. Bourdelle，公元 1861—1929 年）作为罗丹的得意弟子，老师曾给予他很大的影响，但布德尔是个有独创头脑和个人见解的人，艺术实践使他成为一



拉弓的赫拉克利斯　（法国）布德尔

位有突破性的雕塑家。他不像老师罗丹那样离不开模特儿，他的雕塑方法更大胆自由，把来自生活的真实及其感受糅入到艺术激情中。早期的《贝多芬像》还未完全从罗丹风格中走出来，中期的《拉弓的赫拉克利斯》，便有着自己对作品的深刻理解，手法放得开，人物大造型十分有力度和凝重感，也很有建筑感。

布德尔自认为"我是建筑的雕塑家"，他追求雕塑与建筑的完美统一，作品比罗丹更适于在较广阔的空间展示。布德尔后期的几件纪念碑雕塑，将雕塑与建筑结合得愈加紧密，体现出他作为建筑雕塑家的才能。比如《密茨凯维支纪念碑》，纪念柱上的两段浮雕与上方的诗人密茨凯维支圆雕像从几个角度看都十分完美。

布德尔还为许多建筑创制了成功的装饰浮雕，比如为马赛歌剧院创作的《维纳斯的诞生》等。他也是位技巧娴熟的画家，一生留下上千幅素描和上百幅彩色画。他所取得的成就让人们把他与罗丹和马约尔并列为法国19世纪三大现实主义雕刻家。

【西方现代雕塑】

在20世纪西方现代主义美术中，绘画占据了绝对的优势位置，雕塑只是许多名画家新风格探索中的附属作品。早期现代主义美术的大师们，如毕加索、马蒂斯、蒙克、波菊尼等，都有其与绘画风格同类的雕塑作品，但他们都未在雕塑方面下过大功夫，因为他们一生事业的主体是绘画，而不是雕塑。

作为视觉艺术的美术，到20世纪现代主义时代，有着愈来愈明显的合一倾向，正如包豪斯学院所主张的"整体观念"那样，绘画、雕塑、工艺、建筑正在融为一体，难以严格分清界限。尤其到了达达主义出现以后的后现代主义时期，以实物代作品，让人无法为其分类，这也是



男人和女人　（瑞士）贾科梅蒂

使20世纪西方现代雕塑不能与文艺复兴及19世纪相媲美的原因之一。

这里不是说20世纪的美坛上缺少雕塑作品和雕塑家，正相反，随着现代集约化大生产而兴起的大城市，到处充斥着雕塑，各美术学院也不断地提供着雕塑人才。但是，美术学院出来的多是学院派人才，正统且有基本功，以传统雕塑技法为主，有独创精神、现代意识的人较少，像画家那样做出大成就的为数不多。即使出现了新风格尝试的佳作，很快便有一批追逐者，很快又落俗套。加之以杜桑为首的达达主义的反艺术思想及各类形式的新达达派作品的流行，也使人们无法辨别雕塑的优劣。

西方现代雕塑的先驱人物，要算是罗丹的两位大弟子——布德尔与马约尔。马约尔的学生德斯皮欧（C. Despiau，公元1874—1926年）的人体及肖像，尝试摆脱自然主义细节，从简练化造型向抽象化迈进，结果导致一批假现代主义及其追随者，还有那些羡慕大师急于出名的庸人，把自然主义的简化当作根本性变革，用以哗众取宠，谋取虚名、暴利。



家庭　（英国）摩尔

真正有变革精神和独创倾向的，是以毕加索为首的立体主义雕塑作品。除了毕加索这位现代艺术巨人有一些立体主义雕塑外，其他的立体主义雕塑家有：在巴黎开设雕塑学校的俄国人阿基本科（A. Архипенко，公元 1887—1964 年），算是立体主义雕塑的先驱，他 20 年代的作品《行走的女人》，摆脱真实人物造型的约束，变成透空的抽象轮廓。他已把雕塑看成是空间的构成，而不是旧传统那仿照自然的体量组合。杜桑·维龙（Duchamp Villon，公元 1876—1918 年），是达达主义创始人杜桑的哥哥，他也是第一批立体主义雕塑家，他的作品便是以流动曲线的半具象造型，剥去多余的细部而到抽象的。在巴黎的立陶宛人利普希茨（J. Lipchitz，公元 1891—1973 年），更是一生专心致力于立体主义雕塑，他认为立体主义雕塑有着深厚的意念，他的石雕、木雕已简化到一系列垂直线与平行面。法国人劳伦斯（H. Laurens，公元 1885—1954 年），是善于用曲线表达主题性作品的立体主义雕塑家，他的主题多是神话、圣经及个人感情。

毕加索是从 1928 年开始，由他自己的立体主义绘画搞起立体主义雕塑的，他把原始艺术、非洲黑人雕塑与现代机械结合，运用铜、铁、木、石以及现成实物的焊接创作了大量雕塑，它们大部分是立体构成式和抽象化的。追随毕加索的西班牙人冈查列兹（J. Gonzalez，公元 1876—1942 年），利用铁条、铁片的焊接，搞了许多完全透空的线条构成式雕塑，是在嘉博的构成主义之上又有所发展。

超现实主义雕塑也是西方现代雕塑的组成部分。20 世纪 30 年代超现实主义盛行之际，涌现了一批超现实主义雕塑家，瑞士人贾科梅蒂（Jacmerti，公元 1901—1966 年），是名气较大的一位，他被认为是用雕塑语言表现男子新形象的创始人。他的《匙形女人》和《男人与女人》，都是借用原始图腾表现某种潜意识的超现实主义佳作。30 年代末他转向对透空空间构成的探索。美国人考尔德（A. Calder 1898—1976），1926 年到巴黎后试搞的金属线雕塑，是一个能用手操作的活动雕塑。他后来在蒙德里安及构成主义影响下创作了不少手动、机动和风动的活动雕塑，于是，影响了较为保守的祖国——美国的雕塑界，在后现代主义时期产生了大量活动雕塑。为此，考尔德被认为是美国活动雕塑的先驱。

美国雕塑在 20 世纪的前半叶，远低于绘画的发展，基本上是学院派的天下，同时也有部分立体主义与构成主义作品，成就都不大，没有出现国际性影响的雕塑家。

倒是英国出现了一位 20 世纪最具世界性影响的现代主义雕塑家亨利·摩尔（Henry Moore，公元 1898—1986 年）。他生于矿工家庭，在伦敦皇家美术学院接受过扎实的写实功夫的培训，20 世纪 30 年代接受超现实主义、立体主义影响，受美洲印第安人雕刻及马约尔雕刻造型的启发，创作的《斜倚的女人》，有古拙原始

味，还较为具象实体，并有了他一生创作题材风格的雏形。后来在毕加索影响下，他用木雕、青铜等材料，渐渐出现了透空孔眼的抽象形式，用各种金属从事透空体现的抽象形式雕塑，边创作分散的组合，边把不同形体聚成一件作品。20 世纪 50 年代以后，亨利·摩尔的声誉大增，成为誉满全球的现代主义雕塑家。他的代表作《国王与王后》、《家庭》、《倒下的战士》、《斜倚的母与子》等，是具象与抽象、传统与现代的巧妙结合，受到各种文化层次观众的普遍青睐。

伴随着绘画界抽象表现主义的风潮，构成雕塑取代石头雕刻与青铜雕塑，成为与广场、建筑等环境配套的主要类别，特别是直接金属构成雕刻，它们又多以抽象构成为主，具有雕塑所普遍具备的象征内涵。

活动雕塑，虽然是广义活动艺术的主体，但并不是雕塑艺术的主体，只是少数人的实验探索性成果。而传统性具象雕塑，包括石头雕刻与青铜雕塑这两大类，并没有因构成雕塑的出世而泯灭，正如传统具象绘画并未因抽象性绘画的泛起而泯灭一样。比如美国南达科他州海拔 1829 米的布莱克山的高峰处，用十四年时间方告完成的《拉什莫尔国家纪念碑》，便是以完全具象写实的手法雕刻出四位美国历史上最杰出的总统——华盛顿、杰斐逊、林肯、罗斯福的头像，每座高 18 米。

【美国雕塑】

美国雕塑家的队伍是十分庞大的，其中有不少的女雕塑家。雕塑家中有许多是出生于欧洲，随父母迁居美国或成为雕塑家以后才来到美国的第一代移民，其中人数最多的，来自雕塑的故乡——意大利。

几乎所有的雕塑，其造型技巧都显得十分成熟，但是缺乏独创性，不过是欧洲文艺复兴以来写实主义传统技艺的简单变异甚或复制，有不少不过是巴洛克与罗可可艺术的摹拟之作。



华盛顿像　（法国）乌桐

由于美国历史的短暂，基本没有受到宗教文化的薰染，雕塑中的神话及圣经题材较少，世俗性题材较多，即使有一些，也如人体雕塑一样，与公共建筑及游乐场所密切配合，有着较强的生活实用性。

与建筑合为一体的伟人雕塑及人体雕塑最为突出。19 世纪末各类高楼大厦在美国各大城市拔地而起，这些高级而宏大的建筑物的里里外外，配置了许多雕刻，除少量主题性群雕，主要是装饰性人体雕刻和纪念性伟人雕像。几乎历届美国总统都有纪念性雕像在相关的建筑中安放，尤其是首任美国总统华盛顿，在美国各州政府办公大厦几乎均有纪念性雕像，有的还是欧洲著名雕刻家的作品，比如乌桐的《华盛顿像》。其他几位著名的总统，如杰斐逊、林肯、罗斯福等，也同样有许多雕像。此外还有一些名人雕像，如哈佛、富兰克林等等。

美国雕塑家不像欧洲的雕塑家那样，

纯然从事象牙之塔内的高雅艺术创作。也许是因为社会发展的急需，雕刻家中有不少人在从事雕塑创制的同时，还兼攻钱币与奖章的浮雕设计，致使美国的各类运动会、博物馆、纪念庆典的纪念章、奖章及各类金属钱币，都十分具有艺术性。

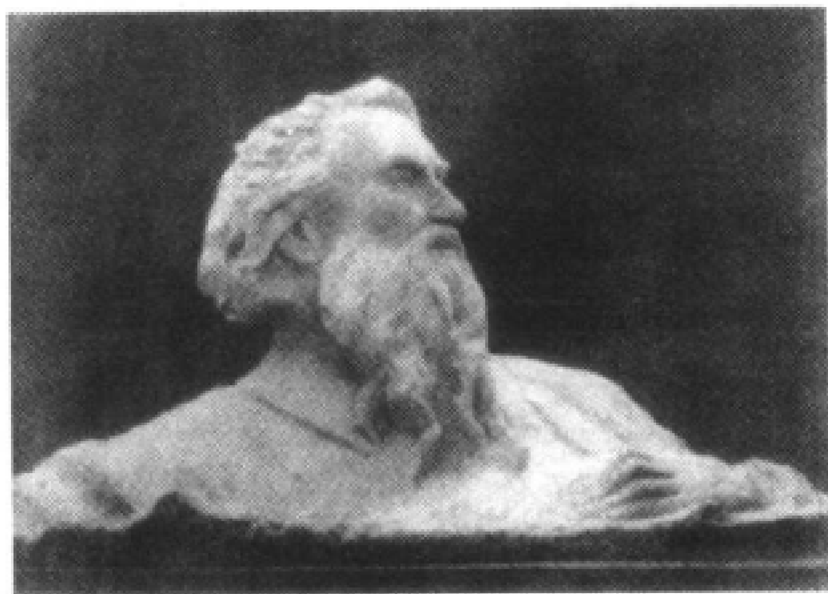
美国的雕塑家中较为著名的有：亚当斯，是两届美国雕塑家协会的主席。弗伦奇，为许多大学、纪念堂、博物馆都留下过精美的纪念性雕像，如《哈佛纪念像》、《林肯纪念碑雕像》等，曾任美国雕塑家协会名誉主席。艾特肯，为美国雕塑事业贡献很大，完成了一系列纪念碑雕刻。他曾任两届美国雕刻家协会主席。

【苏联时代雕塑】

在俄罗斯美术史中，雕刻的历史短暂，力量薄弱。彼得大帝死后，继承人请过几位外国雕刻家为大帝雕像，其中法国雕刻家法尔考涅的《彼得大帝骑马像》（又名《青铜骑士》）最为突出。18 世纪下叶至 19 世纪上叶，俄国出现了少数的民族雕刻家，如谢德林（Седрин 公元 1751——1825 年）、马尔托斯（Мальтос 公元 1751—1825 年）、科兹洛夫斯基（КоЗловский 公元 1753—1802 年）、皮缅诺夫（Пименнов 公元 1784—1833 年）等。然而，他们作品的题材内容多是希腊罗马神话及东正教之圣经神灵人物，造型技巧也只是希腊人体雕刻、罗马肖像雕刻和文艺复兴雕刻的课堂习作式摹制，既缺少民族面貌，也没有雕刻家的个人风格。19 世纪的俄罗斯美术有了迅速的大发展，除了学院派的美术教育方面培养了小部分雕刻家，很少有自学成才的雕刻家出现。代表俄罗斯美术发展方向的是油画，以巡回展览协会为核心的画家们所创作的油画及其他绘画形式，取得了丰硕的成果。巡回展览协会只有很少的雕刻家，并未做出突出的成绩，整个 19 世纪没有出现一位可引为骄傲的杰出雕刻家。

进入苏联时代，社会主义的社会制度要求艺术家对社会持歌颂态度而不能持批判态度，雕刻的批判功能没有绘画那么强，雕刻发挥出应有的歌颂功能：歌颂领袖，歌颂英雄，为民族与共产主义的功臣树碑立传，于是，雕刻事业在苏联时代得到迅速发展。在莫斯科、彼得堡及各大小城市，都树立起列宁雕像，后来又是斯大林的雕像，在每个党与国家领导人的故乡甚至工作过、战斗过的地方，立有他们的雕像。此外，战斗英雄、劳动模范的雕像随处可见，主题性雕刻也有相当的成果。雕刻家多起来，具有独特风格和突出成就的著名雕刻家也出现不少。

科尼奥可夫（С. Т. Конёнков 公元 1874—1971 年）是一位跨世纪、跨时代的老雕刻家，世纪之交，先后于莫斯科绘画雕刻建筑学校和彼得堡美术学院学习。早期作品致力于民间传说及古代神话题材的木雕或大理石雕创作，由于有一定的虚构象征性，不符合苏联文艺的总方针，对他的评价不高，只对他表现生活中真实人物的作品给予积极肯定的评价，如《修路工人》、《女青年》、《工人》、《农民》等。尤其为十月革命 1 周年纪念创制的《烈士



自雕像　（俄·苏联）科尼奥可夫

纪念碑》，立于莫斯科红场克里姆林宫城墙下，11 月 7 日揭幕时列宁还讲了话。这件纪念碑雕刻是以一轮红日做衬托，前边是红色浮雕的象征性英雄人物。1919 年又创作了《斯捷潘·拉辛》，是木雕、水泥的群像混合雕刻。1923 年为第一届农业手工业展览的主大厅设计了两个女像柱。

1924 年科尼奥可夫离开苏联，前往美国居住了二十年之久，直至 1945 年第二次世界大战结束才回到祖国。在美国期间他创作了许多俄罗斯及世界文化名人雕像，如高尔基、巴甫洛夫、陀斯妥耶夫斯基、爱因斯坦、伯格尼尼、莫索尔斯基等。1945 年回国后，他虽已年过古稀，仍以极高的热情创作了巨型雕像《挣断锁链的参逊》（又名《解放了的人类》）。此时的肖像雕刻包括《马雅可夫斯基》、《苏里柯夫》，最成功的是他为自己创作的一座《科尼奥可夫自雕像》。

沙德尔（И. Д. Шадр 公元 1887—1941 年）于 1910 年去巴黎学习，成为法国大雕刻家布德尔的弟子。1912 年又去罗马学习，为他后来的成功奠定了扎实的基础。俄罗斯进入苏联时代，沙德尔作有《马克思像》。此后，他成了俄罗斯雕塑家协会的创始人和领导人。1922 年，他为苏联新金属钱币创制了一套浮雕《播种者》、《红军战士》、《工人》、《农民》，使他的名字家喻户晓，人人皆知。

沙德尔最成功的作品是 20 年代末创作的《圆石块——无产者的武器》，是以 1905 年革命为背景，充满了革命理想与豪迈，表现了无产者的初步觉醒和推翻旧世界的气概。作为苏联时代受宠的雕刻家，他也创作了多个《列宁像》和《高尔基像》。1936 年创作的《举火炬的姑娘》，是晚年一件富有象征意义的杰作，歌颂女性的全面觉醒，为妇女解放运动而高高举起斗争的火炬。



圆石块——无产者的武器
（俄·苏联）沙德尔

穆希娜（В. И. Мухина 公元 1889—1953 年）在莫斯科绘画雕刻建筑学校学习时随尤恩学绘画，在西尼齐娜雕塑工作室学雕塑。1912 年去法国巴黎工作两年，1914 年又去意大利各地游览学习。法国和意大利这两个艺术国度自文艺复兴以来雕刻大师们的无数不朽之作，给了穆希娜无限的艺术享受和创作灵气。

回国以后以极高的热情迎接十月革命的到来，并努力创作了一批思想内容符合新政权要求的作品，但由于受到法、意西方艺术风格的影响，被认为是“形式主义”的。她在艺术思想的自我改造中也尽了最大努力，在形式因素中注入一定的时代思想和意识形态的号召力。

1937 年的《工人与女庄员》终于获得了成功。据原作放大成的不锈钢雕像，高达 24 米，加上底座五十多米，于 1937 年参加巴黎国际博览会，屹立在埃菲尔铁塔下的广场上，成为苏联展览馆的形象标志，为苏联赢得了极大的声望。以后几十年的整个苏联时代，《工人与女庄员》成了苏联国家的象征，被形容为苏联的“国雕”。



工人与女庄员　（俄·苏联）穆希娜

自此之后，穆希娜成为苏联最著名的纪念碑雕塑的创作者，其作品如《高尔基纪念像》、卫国战争期间的两位上校战斗英雄的纪念像、《克雷洛夫院士像》、《我们要和平》、柴可夫斯基纪念碑设计稿等。

除名家肖像，她还创作了《农妇》、《收获》等一般主题性肖像雕刻，还为莫斯科大学创作了装饰性雕像。

穆希娜是俄罗斯苏联时代声望最高的雕塑家，也可算是世界美术史中少有的杰出女性。她有着全面的才能、广博的知识、很强的社会活动能力和丰富的美术教育经验。她还是位雕塑理论家，为苏联雕塑事业做出了极大贡献。

武切季奇（E. B. Вучетий 公元 1908—1974 年）30 年代在列宁格勒美术学院雕塑系学习，50 年代在莫斯科列宾绘画雕塑建筑学院任教。他是继穆希娜之后苏联知名度最高、成就最大的雕刻家。卫国战争后，他的 30 米高的《苏军战士》，是立于德国柏林的苏联纪念碑综合体的主雕，苏军战士身披军大衣，左臂抱童，右手持剑，脚踏纳粹卍标志，目视前方，给人以不可战胜的信心与力量之感。1957 年武切季奇创作的《化剑为犁》，是一件寓意性的雕刻，剑代表战争，犁代表和平，“化剑为犁”意即放弃战争、追求和平。苏联政府将此件雕塑赠送联合国，立于美国纽约联合国大厦之前。

随着国力的增强，60 年代至 70 年代的苏联雕刻规模有所加大，由国家投资搞了几座大型纪念碑综合体，武切季奇主持的《斯大林格勒战役英雄纪念碑》是最大的一座，这些纪念碑综合体包括许多组雕塑作品，由许多雕刻家分工合作完成。



祖国——母亲——斯大林格勒战役英雄纪念碑主雕　（俄·苏联）武切季奇

【西亚雕塑】

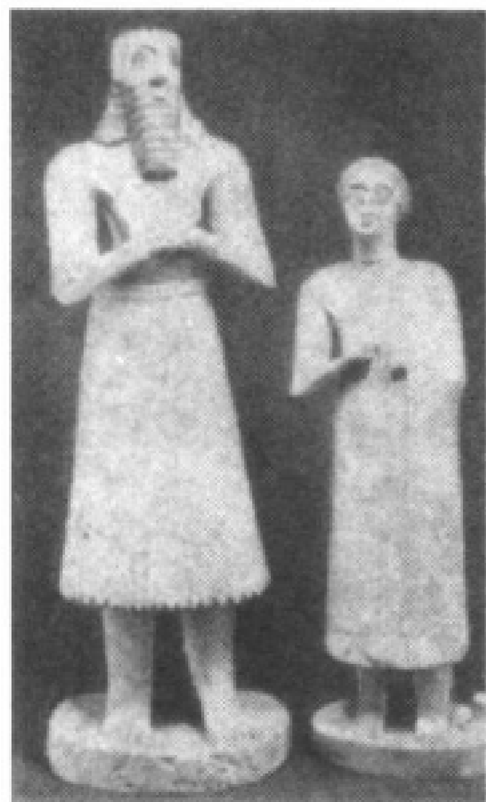
苏美尔时期（公元前 30 世纪—前 24 世纪）　公元前 26 世纪，许多苏美尔人小王国中的乌尔国强大起来，吞并了周围一些松散的城邦小国，占据了两河下游的大片土地，建起了乌尔第一王朝，延续几代后又换了家族，改为乌尔第二王朝。乌尔王朝的建立使两河流域的美术得到空前发展。

乌尔第一王朝的第二位国王安尼帕德，于公元前 26 世纪在欧贝德建造了一座神庙，是这一时期的代表性神庙建筑，



乌鲁克女头像

也可算是最古老的大型神庙之一，它建在一座 32×25 平方米的大平台上，由凸缘及窗户分成等距离，为防止雨水浸蚀，平台下部涂有黑色沥青，为了信仰，上部涂有白粉。这种纵横线与黑白对比，给人以平稳圣洁之感。

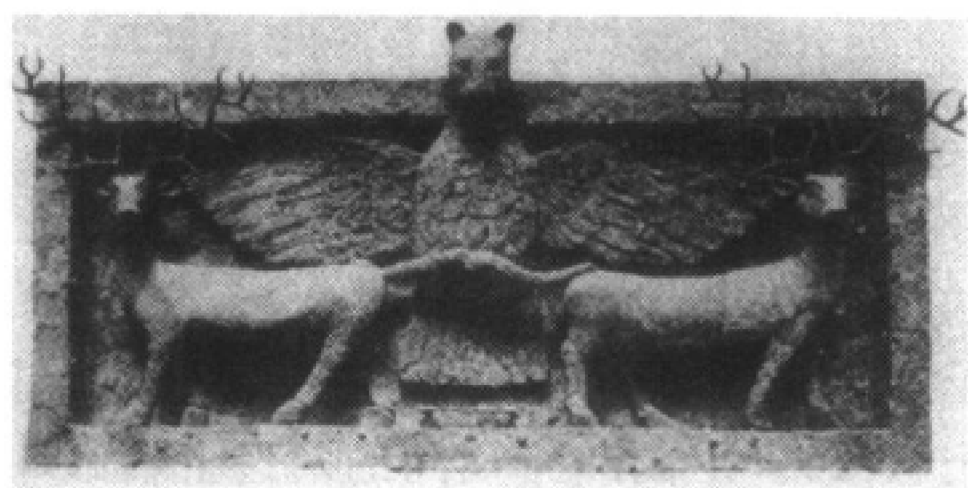


古苏美尔雕像

欧贝德神庙前方正面有柱廊，门口立有一对铜狮，铜狮的眼、牙、舌均用彩石嵌成。神庙前方有两根涂有黑色的枣椰木柱，两木柱托着一块青铜浮雕匾额，浮雕正中为狮首鹰身，两边各一公鹿，后人题为《抓住公鹿的狮头鹰》，狮头鹰象征国王的威严，公鹿代表驯服的民众。整块浮雕风格十分写实，作品被古代艺匠赋予很浓厚的人类情感。

神庙里有一排木雕公牛，覆裹着精巧的铜片。神庙内壁是用陶片镶嵌成马赛克式图案，内壁顶端是涂沥青的铜飞檐，上边有用贝壳彩石嵌成的画面。

两河流域的雕刻从未有埃及那般的巨大。在阿布神庙发现的十二尊苏美尔时期的石雕，是大小不一的石雕人像，做着同一膜拜神灵的姿势，双手合拢，仰首直立，用彩石嵌成的圆眼流露出朴实纯真与祈求的目光。比起古埃及雕刻来，苏美尔人的艺匠们对人体解剖结构及动势还缺少



抓住公鹿的狮头鹰　（两河）前26世纪

研究，石像均呈圆筒形而无任何动态，比例也欠准确，表明早期苏美尔小城邦较低下的文化水准。

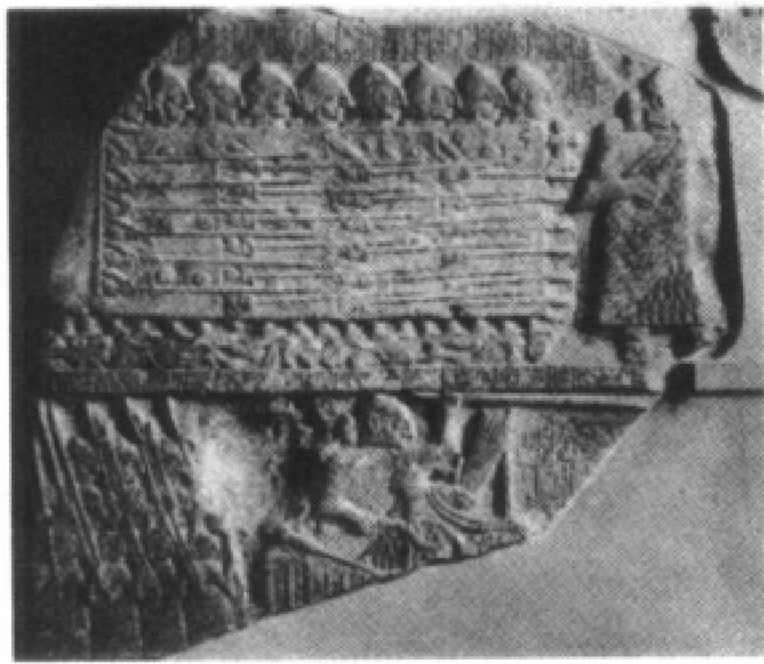
偏北部的苏美尔雕刻有所突破，膜拜者不止直立，而是正襟端坐的姿态，如古地亚（贵族）坐像、女乐师乌尔·南希像等，线条泼辣，曲折有致，对人体造型有了进一步探求。



苏美尔人物雕塑　（两河）前27世纪

此时期浮雕的人物造型同样呈现板滞而不合比例，但比起圆雕来还是有了些变化，且能反映一定社会生活。比如一块表现国王的浮雕板《乌尔·尼那王石碑》，分上下两格，均有国王出现，且比家人躯体大许多，上格国王站立，面向家人招手，下格国王坐着，与家人共庆佳节。每个人物下身用楔形文字刻上家人名字，浮雕板凹面用大一号的楔形文字刻着国王的功德。

在拉伽什发现的一块公元前3000年的石板浮雕《安纳吐姆石碑》，是苏美尔时期的一块具有代表性的浮雕。这是一块不大的纪念碑，正背两面均有浮雕画面。正面刻的是拉伽什城邦的统治者安纳吐姆的高大身躯，他左手举起两河流域的人们信仰的保护神——狮首鹰，右手拉紧大网，里边是被俘的敌人，以示他的威力及胜利在握。背面是他手下的将士踏着敌人



安纳吐姆石碑（背面）
（两河）前30世纪

的尸体，手持长矛，排成方阵齐步冲向前去。浮雕造型风格粗拙，人物姿态程式单一，但气派雄浑、构图饱满，着意夸大国王安纳吐姆，将敌人压缩成一堆小躯体，被拉伽什战士踏在脚下，突出显示了豪迈气势，歌颂了拉伽什人在安纳吐姆统领下的勇敢。

不止是石碑上有浮雕，许多宗教礼器上也镌刻着各类浮雕画面，在圆柱形印章上，表现宗教内容和苏美尔神话的浮雕画面更屡见不鲜。在公元前4000年的西亚文明黎明期，甚至更早的原始时代末期，两河流域已有了带有人物鸟兽图案的圆柱形印章。到了苏美尔时代，带具象画面的圆柱形印章再度流行，内容多是神话故事、英雄形象，如有胡须的牛首人、吉尔加美士与群狮搏斗等。比起石碑浮雕，印章浮雕镌刻得较考究精细一些。

苏美尔时期的后半段自公元前26世纪，进入了王国时期，即乌尔一、二王朝时期，这时的苏美尔人用象牙贝壳刻制了一幅幅生动的镶嵌画。

青铜制品在苏美尔时代已经十分流行，以脱蜡法制作的青铜器达到相当完美的程度，某些器皿实质便是艺术性很强的青铜雕塑，如有一连体双罐被两个摔跤力士合抱顶起，想像力十分丰富，这器皿是为神庙庆典活动中盛放降魔薰香用的香炉罐。另一骡车造型，是件纯审美型的青铜雕塑，风格朴实而写实。

阿卡德时期（公元前24世纪—前22世纪） 现今能看到的一些阿卡德王朝的艺术品，系公元前1200年左右被埃兰古国人作为战利品运到苏萨，后来又在苏萨山区出土的。当时阿卡德皇帝为了巩固政权，加强意识形态上的统治，用坚硬的闪长岩和青铜制作了大量帝王的肖像和纪念碑，运往各地，以提高自己威信。阿卡德王朝第3代皇帝梅尼希吐什对雕刻艺术起了决定性推动作用。他曾从海上远征到遥远的奥曼国，并从玛冈运来闪长岩，这是雕刻最理想的材料，石质浑厚细腻。阿卡德王朝的肖像雕刻技术是优秀的，无论是解剖、比例都比苏美尔人的艺术有显著的提高，但缺乏个性，集中突出了统治者的傲慢和庄严，追求写实的完美无缺的形象。在尼尼微和泰罗曾发现过两尊青铜头

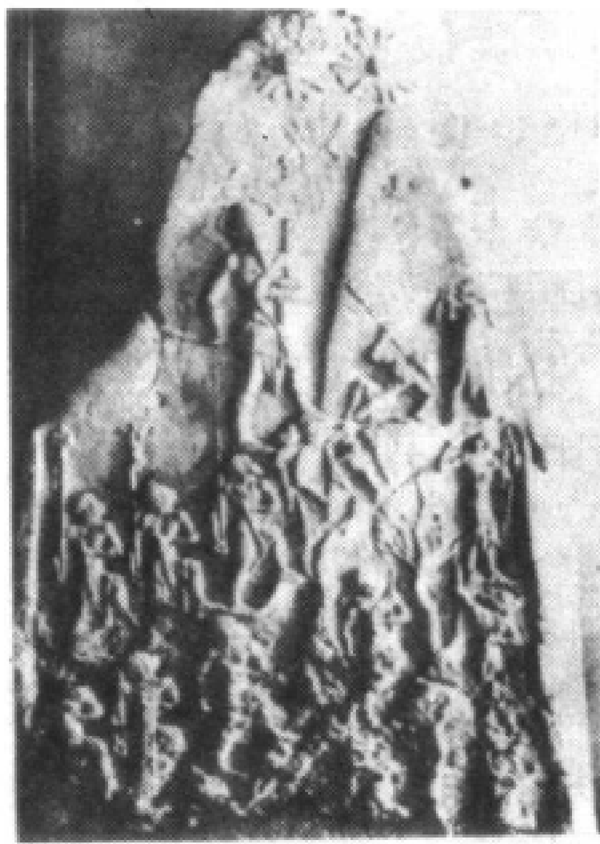
像，泰罗的一尊头像已被严重破坏，尼尼微的一尊头像则比较完整地保存下来。这是美索不达米亚地区第一次出现真正的帝王肖像。他那横向的皇冠似的发辫，表明了他那高贵的身份。这种发髻可以追溯到伊安纳顿时代。脸部造型威严而又庄重，显得坚强有力，充满自信心。而早王国时期常有的令人畏惧的神性特点却已消失了，继而出现的是一种写实主义倾向的世俗头像。这尊青铜头像一般人们称作萨尔贡肖像，也有人定为纳拉姆·辛肖像，虽有争议，但这是阿卡德王朝一位帝王的肖像则确定无疑。

纪念碑雕刻的内容一般都是表现帝王远征凯旋，带回大量战利品和俘虏，歌颂帝王的战争功绩。大约雕凿于公元前2250年前后的纳拉姆·辛纪念碑，是一个最典型的例证。石碑高2米，红砂石质地。记载了当年纳拉姆·辛远征山区少数民族的历史事件。整个石碑刻画了一个雄伟壮观的场面。身材高大的纳拉姆·辛立在山上，手拿弓箭，神态高傲。遭受致命打击的敌人正在求饶，有的已被标枪刺中仰面倒下；两排士兵以崇敬的目光注视着皇帝，使他成为整个浮雕画面的中心。纳拉



青铜头像

姆·辛的头盔上带有角状的装饰物，代表神的冕状头饰，也是特权的象征。他是第一个被奉为神的皇帝，他既是帝王和祭司，又是女神的配偶。天空中闪光的星星是神的象征，表示在诸神的支持下所取得的辉煌的胜利。在小山上还刻有长篇楔形



纳拉姆·辛纪念碑

文字，记载着这次远征的经过。画面构图没有采取横带式的传统程式，而采用了新的对角线结构，但人物处理上保持着早王国时期的稚拙气息。

阿卡德印章雕刻已从连续放样中解脱出来，艺术家赋予人、牛和各种神兽以新的表现形式，把写实手法与幻想结合起来，抛弃了早王国时期惯用的细线表现方法。这时印章上的人物和动物的肌肉雕刻特别精细，强调体积感，各种动态富于戏剧性色彩。吉尔伽美士史诗仍是主要题材之一。

阿卡德人还创立了一套具有代表性的诸神形象。例如智慧之神是水利灌溉的化身和保护神，他的体内不断流出水来；太阳神以光芒作为他的象征；植物之神的耳朵上装饰着麦穗和叶子；风暴之神驾驶着战车，战车由口吐闪电的火龙拉着在空中飞翔；至高无上的伊什塔尔女神身长翅膀，携带武器，肩上长有树枝，她控制着整个星际宇宙。这些神的形象从阿卡德王朝开始在古代巴比伦地区流传了数个世纪，在其造型艺术中得到较为广泛地表现。

阿卡德王朝在美索不达米亚的艺术发展史上占有重要地位，不仅创造了文字记载的历史，而且在造型艺术上也日益成熟，现实主义的成分逐渐增加，他们所创造的艺术形象和程式为本地区的文明发展奠定了基础。

乌尔第三王朝时期（公元前22—公元前20世纪） 在乌尔城遗址的废墟中还出土了一块十分可贵的浮雕板，是歌颂乌尔纳姆王各种功绩的，可算是小型的乌尔王纪念碑。石碑分几层，有多个画面，每幅画面都有国王形象出现。画面之间没有内容联系。其中一个浮雕画面表现乌尔纳姆王在月神南纳面前往树苗盆中浇圣水的场面，树苗象征着民众，说明民众的生活和成长是靠乌尔王从月神那里领取来的圣水不断浇灌的结果。浮雕的造型风格继承了苏美尔时期的传统。



古地亚头像
（乌尔第三王朝）前21世纪

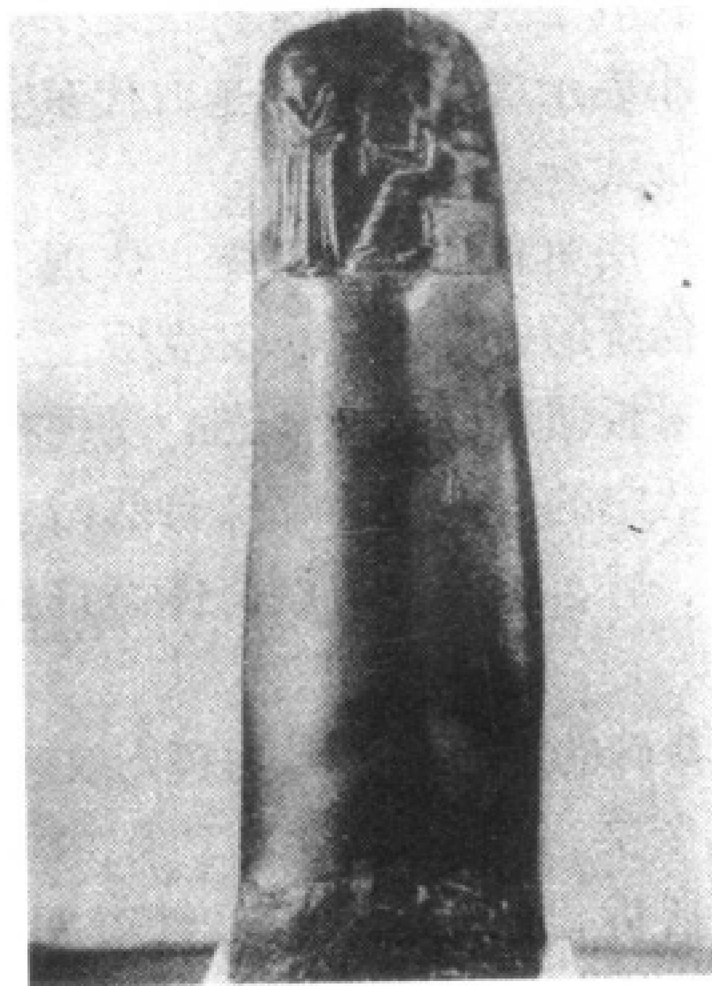
与乌尔第三王朝同存的拉伽什，是一个依附北方库提人的未独立城邦政权，城邦总管叫古地亚。拉伽什地区没有乌尔城址那般丰富的遗物，也没有乌尔塔庙那样高大的建筑遗址，但这里出土了三十多尊黑闪石雕刻，全是统治者古地亚雕像，有立像，有坐像，虽然造型显得板滞，立像也不大合真实比例，但表情虔诚，表明作为统治者的古地亚代表民众向神灵敬仰。一尊头部残缺的古地亚坐像，虽然看不清表情神态，但双膝下部立面衣裙上镌刻着密密麻麻的楔形文字，可能也是关于神庙建筑的方案以及古地亚对民众的各种旨令。由这两尊黑闪石雕刻，可以想见古地亚的权威性以及对神灵的崇敬之心。

公元前2003年，乌尔第三王朝覆灭，两河流域又有百余年的城邦战乱和经济衰落，至公元前19世纪出现了古巴比伦王国，两河重新辉煌发展。

古巴比伦时期（公元前19世纪—前16世纪） 古巴比伦时期的遗物不算多，但同样证明其水平达到了相当的高度。有关英雄吉尔伽美士的雕刻，在古巴比伦之前便在各种圆柱印章上出现，把他刻画成高大魁梧、智勇双全的人物，也有整块高浮雕塑造这位民间英雄，但今日均未完整保存下来。

古巴比伦王国时期的最佳代表性雕刻，也是至今保存最完好无损的，是著名的汉穆拉比法典碑。

汉穆拉比（Hanmurapi，公元前



汉穆拉比法典碑 （古巴比伦）前18世纪

1792—前1750年）是古巴比伦王国的第六代国王，在他的领导下古巴比伦才真正统一了两河流域，成为威震四方的“巴比伦尼亚”强国，他自称是“太阳神最宠爱的牧羊人”。他的统治虽然是极权至上，并笼罩着君权神授的神秘色彩，但汉穆拉比是一个出色的管理者和立法者。他的伟大历史功绩就在于把国家的一切纳入法律规范，依法治国，将古巴比伦推上国力强盛、经济繁荣、文化发达的高峰。

在今伊拉克埃兰古城的苏萨地方，发现了著名的“汉穆拉比法典碑”。这块2.25米高的黑闪石石碑，既是一件艺术珍品，证明当时雕刻技艺达到的水平，更是一件珍贵文物，证明汉穆拉比依法治国的各种方案。因此，这是为古巴比伦王国第六代王汉穆拉比树立的一尊完整的纪念碑。碑的上半部分（约占整块石碑的三分之一），表现的是国王汉穆拉比站在太阳神及司法神沙玛斯面前接受法典的情景。这样的授权场面很类似后来各国皇帝对大臣们的赐封仪式，显得庄严隆重，等级分明。高大威严的太阳神坐在宝座上，将法典交给站立在他面前的汉穆拉比。小个头的国王代表了人类必须在神灵之下。以体态的大小表示等级高低，是古代东方艺术的普遍形式。

这件法典碑的人物浮雕，体现了苏美尔艺术传统的古朴柔韧，又克服了苏美尔时期的呆板僵硬的正面姿态，汉穆拉比如一个生活中的真实人物那样自然站立在那里，头、肩、躯统一协调，体态自然，比例适当。

法典碑的下半部分是用楔形文字铭刻的法典全文，计49栏，282条，8000多字，包括诉讼程序、损害赔偿、租佃关系、债权债务、财产继承、处罚奴隶等。法典碑主张文治武功、铲除邪恶、弘扬公道，这种思想代表了人类思想前进的方向，为后代人摆脱个人极权，以法律手段治理国家，为世界各民族各国家树立了最早的榜样。

汉穆拉比是不朽的，正如这块法典碑是不朽的一样。

与法典碑同时出土的一件汉穆拉比国王头像，虽然鼻部残缺，脸部五官基本完好，可清晰看出头上王冠、下颏须髯，双目有神，面孔憔悴，雕刻技法写实，且也十分成熟。

新亚述时期（公元前9世纪—前7世纪） 新亚述时期的浮雕把西亚美术的历史发展推到了繁荣辉煌的新高峰。作为王宫的墙面装饰，在新亚述的四个都城：亚述尔、尼姆鲁德（凯拉）、赫尔沙巴德（沙鲁金）和尼尼微的王宫墙面上，布满了表现生活事件，尤其是武功征战和动物题材的浮雕。据传，亚述人用浮雕装饰王宫是从北方小亚细亚的赫梯人那里学来的，赫梯人的浮雕板仅1米高，而亚述人引进后增加了一倍，达2米多高，在萨尔贡王宫中的浮雕板有的达3米多高。

尼姆鲁德王宫的带翼人和鸟头人浮雕，是新亚述时期少见的神话题材，他们身着国王服装，仰首挺立在人首翼牛像之



有翼人　（亚述）前8世纪

后的墙面，为王宫起到驱魔避邪的作用。

新亚述时期的浮雕大部分是描述战争场面，英勇善战的亚述人用武功占据了西亚两河的大片领土，必然引以为骄傲，用形象画面铭刻到石板上，装饰到王宫内。公元前9世纪的早期新亚述浮雕，还显呆板单调，萨尔贡二世时趋于成熟，到前7世纪中叶的亚述巴尼拔时期，尼尼微王宫的浮雕达到了登峰造极的水平。在尼尼微城的宫殿里，有着两千多块浮雕石板，主要表现当时的各种生活，尤其国王狩猎、庆功、向国王献礼以及战争生活场景，造型都十分生动真实，比此前两河所有时期的各类浮雕有着大幅度的突破。

表现国王猎狮以及狮子被射中的各种题材最为多见，这证明狮子在当时两河北方山区到处都有，同时又以国王制服这兽中之王来歌颂国王的高超武艺，象征国王乃万物之上、王中之王。

尼姆鲁德王宫一幅表现亚述尔那西尔帕国王猎狮的浮雕，国王站立在双马战车上，返身回首拉满弓弦，狮子张牙舞爪扑向御辇王座，狮子胸部已中数箭，双匹奔马下方是被射中伏地的另一头狮子。



国王狩猎　（亚述）前9世纪

另一幅尼尼微王宫表现亚述巴尼拔国王狩猎的浮雕，将国王刻画成骑在带铜铃的高大战马上，身穿皇袍，剑拔弩张，身后是年轻的随从，画面和谐而有速度感。



濒死的狮子　（亚述）前8世纪

上两幅浮雕画面不止有动势与气势，且都十分合乎动物的解剖结构，证明那个时代的艺术家对狮子、马等动物观察细微，研究透彻。最可贵而具特色的是有些浮雕还将动物赋予人的情感，比如一幅表现狮子被箭射伤伏倒在地，抬首挣扎吼叫的浮雕，很近似一幅现代人写实性极强的佳作。这样的瞬间动态是难以捕捉、更难以表现的，亚述的艺术家用真实的造型着意刻画了狮子负伤后痛苦嚎叫的表情。

尼尼微王宫一幅捕猎野马的浮雕，猎狗在追逐着野马，猎者射出的箭在空中飞驰，逃窜的野马有的已被射中，有头栽地的，有仰首朝天的，一匹未中箭的母马回首望着被猎狗追逐的小马驹，很有人情味地表现出无奈而绝望的样子。整个浮雕画面中的野马都被人格化了，在遭难的情景中有着不同的动势及神态。

亚述艺术家表现马，可能是向北方赫梯人学来的，因为生活在两河源头及小亚细亚的赫梯人十分熟悉马，较早地驯服并利用马，对马的形体习性有较多的研究。而亚述艺术家表现狮子可能是向生活在地中海沿岸的腓尼基人学来的，因为腓尼基人特别喜爱摹仿埃及艺术中的狮子造型，

或者说是亚述人通过腓尼基人向埃及人学来的。但是，新亚述时期的艺术家们绝不是简单的仿制临摹，而是结合生活体验对动物作了更深入的研究。因此，新亚述浮雕中的动物，远远超过了赫梯人、腓尼基人和埃及人同类题材的技巧，是两河艺术鼎盛时期的表征之一。

新亚述的浮雕人物比起动物题材略显逊色一些，没有太大的发展，多数仍是直立侧身，缺少不同动态、不同神情的刻画。到萨尔贡二世以后的浮雕技艺愈趋精美细腻，包括人物的刻画也十分逼真而感人。赫尔沙巴德王宫中的一块表现吉尔伽美士抱幼狮的浮雕，雕纹十分严谨清晰，表情炯炯有神、身姿威勇，似有脱墙欲出之感。

尼尼微王宫的人物浮雕画面第一次出现了斜线构图，比如一幅表现亚述军战胜依蓝、洗劫哈曼的场面的浮雕。城墙根是一条弧形斜线，亚述军有的在城墙上做着捣毁动作，墙下的人似在搬走东西。一幅表现国王在御花园开庆功宴的浮雕，亚述巴尼拔国王悠闲自得地斜躺在大靠椅上，对面坐着王后，二人在葡萄藤下举杯共饮，欢庆胜利。战败的依蓝国王的脑袋挂在远处一棵树上。此画面的独特处在于出现了女性形象，这是两河艺术中少有的。

新亚述时期的浮雕艺术之所以达到了两河艺术的一个高峰，是因为它不只是亚述人自己的创造物，而且在武力征服之后，要么主动向邻国艺术学习，要么从各地招来技艺高超的雕师艺匠为之服务。因此，亚述浮雕是西亚两河广大地域各民族共同的造化物。

有多座神庙，形式均很独特。

小亚细亚地区　小亚细亚地区的石料虽很丰富，但雕刻遗存并不多，都城的狮子门之石狮具有代表性，其他城镇的城门也多仿此，并稍有变化，有的城门是人头双翼兽，有的是女人首兽身，雕刻的风格粗犷敦厚。王宫内摆放着写实性青铜像，属于赫梯人信奉的神灵。在小亚细亚南部地区，现叙利亚北部一带生活的胡里特人，有自己的小王国，他们的都城——阿拉拉克城规模也很大，城门亦有一对对门柱连体凸出的狮像，头部十分写实。王宫遗址发掘出的一个闪长岩人首像，据考是国王亚里姆林的头像，雕工精细，技法写实，表情生动，是赫梯王国时代独一无二的雕刻佳作。



人首翼狮象
（小亚细亚）前9世纪

浮雕的数量远远超过圆雕，在城墙和王宫的门柱上，均有装饰浮雕画面，多表述诸王发生的重大事件及武力征服，也有图腾偶像及神灵性动物，形体稚拙而写实。

公元前12世纪，赫梯王国突然泯灭消失，分散成多个小王国。小亚细亚地区处于小国争斗的战乱时期，从公元前9世纪起又逐渐形成了多个小国的联合体——新赫梯联邦。进入又一个和平时期，艺术又有一定的发展，雕刻与浮雕的内容超越了过去浓重的神灵与宗教局限性，开始描绘现实生活中的重大事件。比如一块飞檐浮雕，表现国王的士兵排成一行，手持长矛盾牌出征挺进。一块柱石雕刻，国王立于中间，瞪着两只大眼睛，两边各一怒吼

雄狮，显示国王的威严，正下方是羊首人身浮雕，代表民众的顺从听命。

小亚细亚地处两河源头，以地中海东岸沿海走廊为纽带与埃及相联系，高原山区使它的文明步履无法与作为文明发祥地的两河与埃及相比，但艺术的风格一直包含着这两大文明区的因素，并把二者加以综合。比如两河流域最有代表性的雕刻是人首翼牛像，埃及雕刻中最具代表性的是狮身人面像，而小亚细亚地区在公元前9世纪的新赫梯联邦时期，出现了不少人首翼狮像。它是把埃及的狮身人面像安上了两河人喜爱的飞禽翅膀，也可以说是把两河人的人首翼牛像的牛身换成了埃及人最

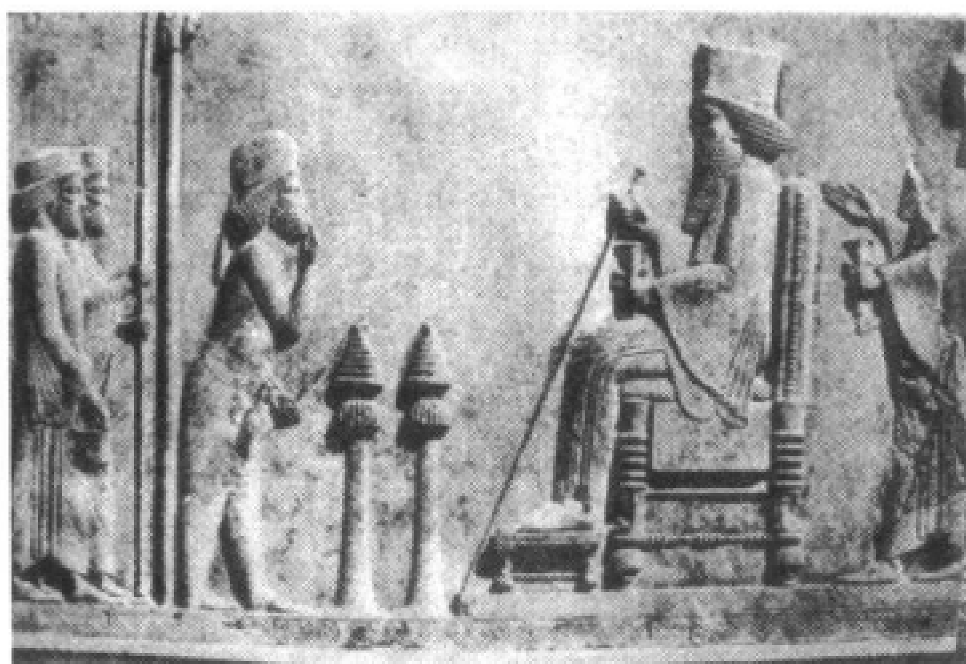


国王印章 （小亚细亚）前9世纪

崇仰的狮身。又如一块国王印章上的浮雕画面，两个站立的人面牛身共举着一个展开双翅形的宝章，下面是一些听命的人物。这人物代表民众百姓，双翼是两河流域传统的国王权威的象征物，但双翼中间是一个圆形的太阳，这太阳神又是埃及人崇信的最高神灵。

【中亚雕刻】

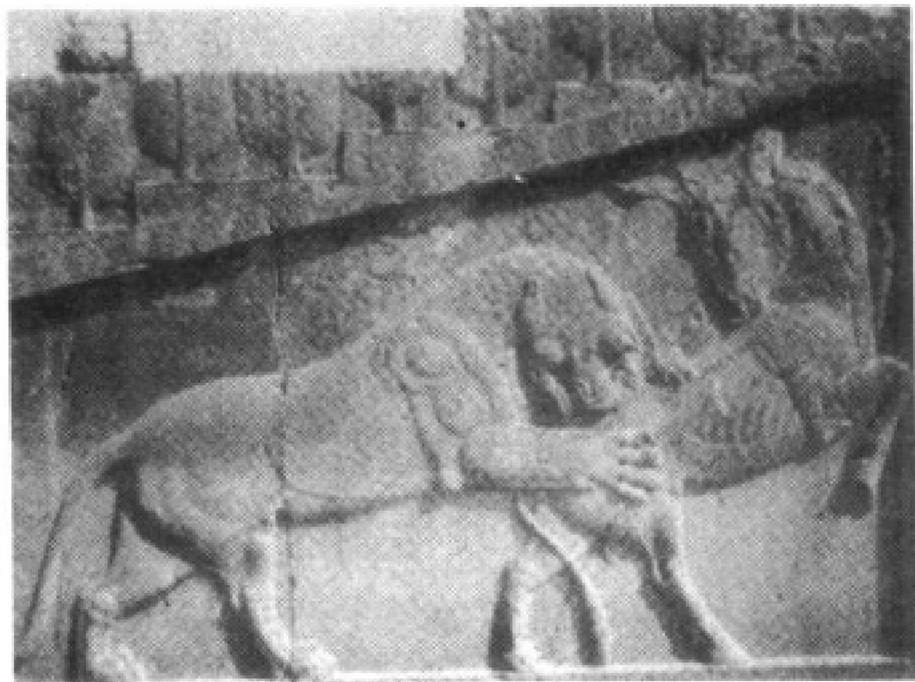
波斯帝国时期（公元前550—前330年） 波斯帝国时期的雕刻，主要是依附于建筑的浮雕，独立主题性的圆雕很少，建筑浮雕的作者多是小亚细亚西海岸刚被



大流士王接见属国使臣 （波斯）前5世纪

征服的爱奥尼亚等地的雕刻匠。波斯是巴比伦文明的征服者，对两河文明及其艺术抱有鄙视的态度，但波斯人对希腊艺术的繁荣赞叹不已，一面酝酿着武力征服，一面学习引进其艺术。因此，波斯帝国的雕刻一方面部分保持了两河传统的血脉，一方面又增添了希腊艺术的写实性与人情味。

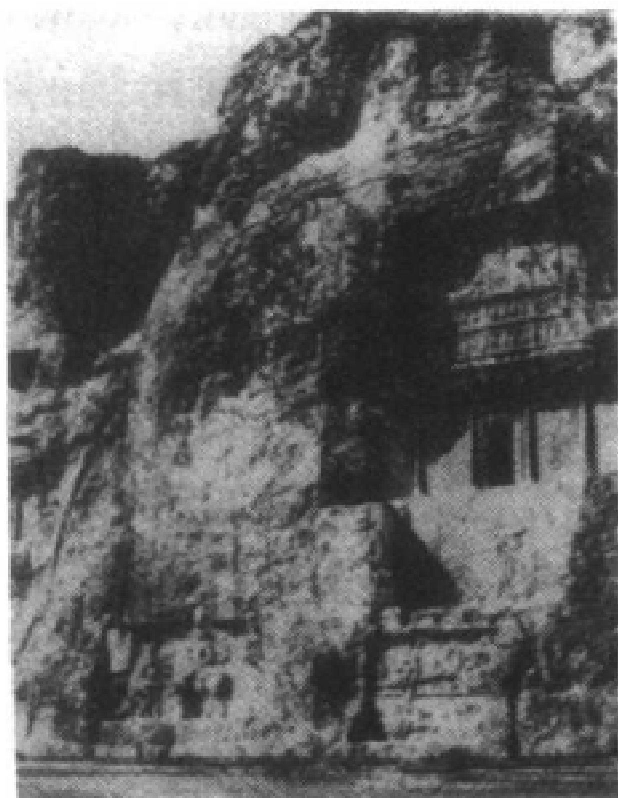
王宫台基立面浮雕 12米高的王宫大台基立面，分三层刻满了人物浮雕，内容包括两方面，一是保卫波斯帝国的各式卫士形象，二是属国朝贡的臣民形象，他们都是以一字排开的构图形式横向展开，远看好似二方连续的图案纹样。在两道斜梯的中间会合处，是台基的中心交汇点，雕刻画面是大流士王坐在国王宝座之上，头戴王冠，身穿王袍，手持宝杖，接见前来朝拜进贡的属国使者大臣的场面。在左右斜梯下的三角形墙面，各一幅狮子捕牛的动物浮雕，写实而生动，并含有明确的象



狮捕食牛 （波斯）前5世纪

征意义。

大流士王断崖纪念碑　历史上的不朽人物几乎无一例外的没有忘记，在他们生前便安排好了使自己永垂不朽的方式。埃及法老用金字塔的方式，亚历山大大帝用自己的名字命名征服城市的方式，罗马皇帝用纪念柱和青铜雕像的方式，而波斯帝国的真正开创者——大流士王则把自己的名字和形象，刻在了高高的悬崖峭壁之上，这便是著名的《大流士王断崖纪念碑》。这座所谓的纪念碑，不是如今人们普遍见到的那样只是立于地面上的一块石碑，它是刻在距地面150米高的断崖石壁之上。



大流士王陵　（波斯）前5世纪

这是一块15×8.6平方米的横幅平面，由铭文与浮雕两部分组成。铭文占据纪念碑的大半面积，是用当时在波斯大帝国同时流行的三种文字——古波斯文、新埃兰文和巴比伦文刻成，内容是记述大流士王如何把分裂的阿契美尼德王朝重新统一，并经过十九次出征，俘获十个叛王，扩大了疆域，使波斯成为地跨亚、欧、非的大帝国。铭文还记载着由大流士王主持制定的各项国家行政体制及其管理方法。这块铭文碑使后人在识别三种古代西亚文字的同时，确切地得知大流士王的武功与文治。

由于这块铭文碑是在贝希斯顿山谷，常被称之为“贝希斯顿铭文碑”。但这个名字是不准确、不完整的，因为它不是只有铭文，还有一部分浮雕画面，而且占有相当突出的位置和不小的面积。浮雕位于铭文上方偏左一点，约有18平方米的画面。浮雕画面左侧显著位置是大流士王，他头戴王冠，手持弓箭，左脚踩着叛王头目高墨达，另九个叛王在前面双手被反绑，绳缚头颈，鱼贯而立，等候大流士王的发落。大流士王身后是他的卫士。浮雕正上方是波斯人信仰的琐罗亚斯德教的最高神灵——阿胡拉·玛兹达神，他头顶太阳圆盘，展开宽大的双翅，俯视着大流士王，以示保护和支持。

《大流士王断崖纪念碑》与古巴比伦的《汉姆拉比法典碑》很类似，都以图文并举的形式为民族开国元勋树碑立传，只不过《法典碑》太小，仅有2平方米左右，而《断崖碑》又太大，接近140平方米。

大流士去世后，他的陵墓也修在高高的山崖间。

立柱动物雕刻　波斯雕刻中的圆雕遗存很少，仅在波斯波利斯城的王宫建筑遗址发现了少量立柱动物雕刻。它们并不是真正的建筑立柱，只是以立柱形式将主体



波斯王宫柱头（局部）
（波斯）前5世纪

的动物雕刻托起，动物作为上方的柱头起一种美化展示作用。比如一根牛形立柱，用连续三层莲花瓣组成立柱柱身下层，上面二层涡卷四面方柱，上方柱头是两头连体的牛形雕刻，造型写实中有一定的规范化概括，线条流畅中注重着转折起伏。尤其那额胸腹背的饰带，似乎是让牛穿上了节日的盛装，给人以华丽热烈之感。

还有一块连体的双鹰头立柱雕刻，构思与前近似，造型较前概括简练。

波斯的人物雕刻很少，波斯王宫中的一件立柱人物雕刻，虽然那身上之翼毛标示着这件雕刻是国王的守护神——玛兹达，但实质上是为了歌颂国王而雕刻的大流士王的形象。

萨珊王朝时期（公元226—651年） 国力的强大树立起国王权威，雕刻题材多是讴歌国王的，比如神授王权、统帅作战、向国王朝贡等。比如《阿尔希达二世立像》便是让萨珊王朝的第二位国王，阿尔希达二世双手托着琐罗亚斯德教的最高神——阿胡拉·玛兹达神，用以证明他手中的权力是这位波斯人已普遍信仰的宗教的神灵授予他的。巨大的岩石雕刻此时期

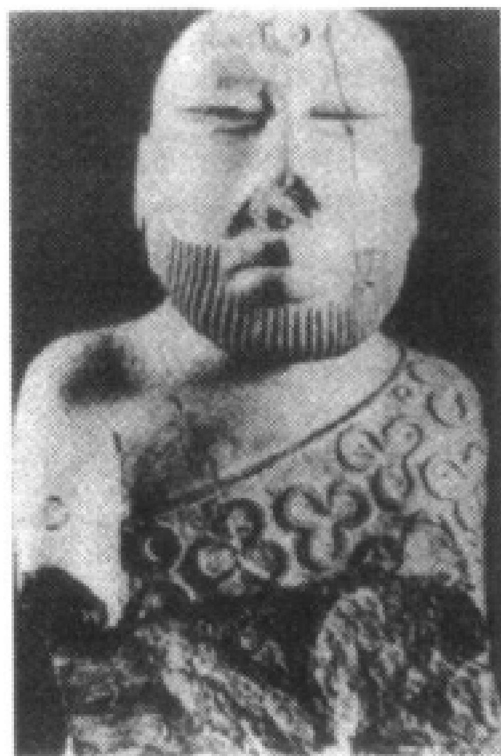


阿尔希达尔二世立像　（波斯）4世纪

发展得最多，它是在吸收了罗马艺术中高浮雕技巧之后加以图案化，形成新波斯时期的特有装饰风格。人物造型也克服了前段小型王国时期以及更以前的那种呆板正面样式，有了半侧面、全侧面及各类动态。波斯波利斯城郊的罗斯塔姆岩石浮雕，是此时期最具有代表性的岩石浮雕，它以高浮雕形式表现了太阳神将王权授给萨珊王朝的第一位国王——阿尔希达尔的场面，太阳神与国王都骑着骏马，显示出神圣威严的姿态。

【印度雕刻】

印度河文化时期（公元前26—前18世纪） 印度河文化时期的雕刻遗存很少，仅有几件。在摩亨卓·达罗出土的一件《石刻人头像》是很有代表性的一件。

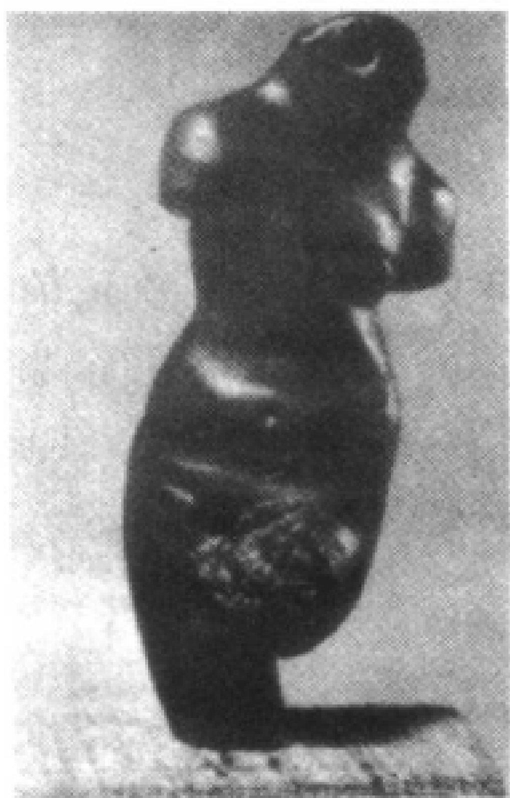


石刻人头像
（印度）摩亨卓·达罗
前25世纪左右

这尊小雕像18厘米高，用冻石雕刻，成于公元前2500年左右。时间及技法上都与西亚两河的苏美尔时期很接近，仰首向前，胡须顺直排列，但形象特征与苏美尔雕像的深眼高鼻完全不同，他平鼻长眼厚唇，与后来属于印欧人种（白种人）的雅利安人形象也有很大差异。可能就是当时创造了印度河文明的达罗毗荼人的典型形

象。这位带胡须的长者衣服上装饰着三叶纹样图案，是神圣的象征，标示着这是一位祭司。

在摩亨卓·达罗同时出土的另一《舞女像》，是一件14厘米高的青铜雕像，体形苗条优美，右手叉腰做舞蹈状，除颈饰外上肢各有一串臂剑。少女的形象仍属土著达罗毗荼人，夸张了的形体虽有几何化不真实性，却更突显了少女的娇柔倩美，是印度最早的一件人体雕像遗存。



男性舞蹈者　（印度）哈拉帕
前25世纪左右

哈拉帕出土的一个《男性舞蹈者》，是件10厘米的小型石雕裸体男性躯干，四肢虽残，但体态谐调，仍能感到舞姿的优美，对人体肌肉线条的表现相当逼真流畅，已有了后来印度造型艺术风格的雏形。

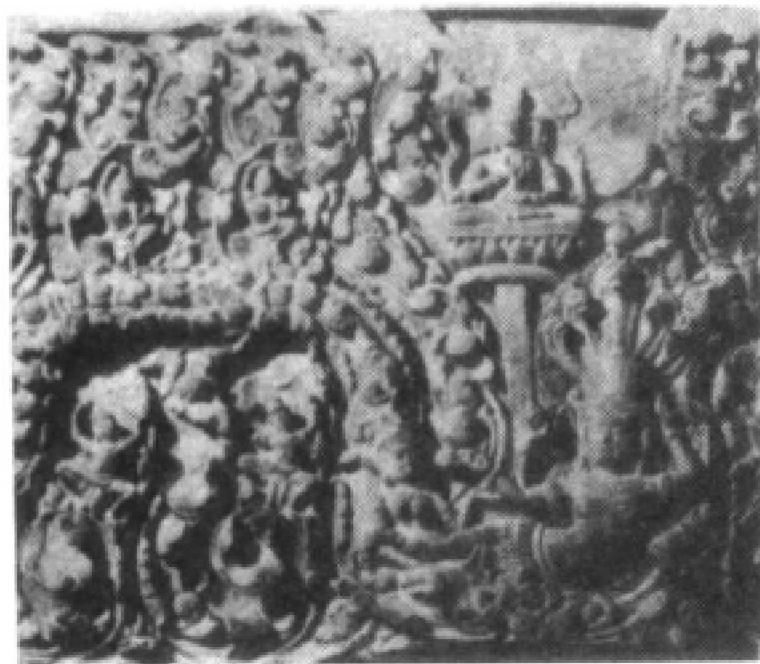
印度教雕刻　印度教雕刻题材主要表现印度教诸神，尤以毗湿奴、湿婆及其化身和配偶的雕像为多。根据印度中世纪造像学规定，毗湿奴造型特征一般为四臂，戴宝冠，佩花环，持轮宝、法螺、莲花、仙杖，常横卧蛇王身上安眠历劫创世，有野猪、人狮、克利希那和罗摩等十化身，其配偶为吉祥天女拉克希米、大地女神普弥，坐骑为金翅鸟迦鲁达。湿婆造型特征一般为三眼，四臂，高髻，戴新月，持手鼓、火焰、斧头、牝鹿，常呈现舞王、瑜伽、半女、三面诸相，其配偶为雪山神女乌玛或帕尔瓦蒂和复仇女神杜尔伽，坐骑为公牛南迪。太阳神苏利耶、雷雨之神因陀罗，象头神伽内什、恒河女神、叶木那河女神、学术女神萨尔斯瓦蒂以及各种天女和男女爱侣密荼那等，也都是印度教雕刻钟爱的题材。印度教雕刻是在佛教雕刻刺激下发展起来的。在早期佛教雕刻中，梵天、因陀罗（帝释天）、苏利耶等神便曾以佛教守护神的形象出现。贵霜时代佛教雕刻中心犍陀罗的金币曾铸有湿婆、塞健陀等神的图形，马图拉也雕刻过苏利耶、伽内什等神像。笈多时代佛像雕刻登峰造极，印度教神像雕刻也蔚然勃兴。马图拉的《毗湿奴立像》、乌达耶吉里石窟的《毗湿奴的野猪化身》、德奥伽尔十化身神庙的《毗湿奴卧像》等，都属于笈多时代古典主义雕刻的杰作，但已开始向巴洛克风格演变。印度中世纪是印度教雕刻的全盛时期，印度教神庙内外通常布满了众多的男女诸神装饰雕刻，巴洛克风格的繁缛变化、激动夸张取代了古典主义的单纯静穆，多面多臂的超人的怪诞形象取代



《湿婆与帕尔瓦蒂的婚礼》

了佛教的凡人造型，这也正是印度教哲学宇宙论崇尚生命活力的艺术表现。南印度帕拉瓦雕刻纤细优雅，动态灵活，以场面

的戏剧性和群像的运动感著称，代表作有摩诃巴里补罗的巨岩浮雕《恒河降凡》、曼达波浮雕《杜尔伽杀摩希刹》等。朱罗王朝铜像的典范《舞王湿婆》动感强烈，内涵深奥，是湿婆代表宇宙的永恒运动的象征。德干遮卢迦雕刻雄劲厚重，动态夸张，以造型的超常性与运动的爆发力见长，代表作有埃洛拉石窟凯拉萨神庙的《罗婆那摇撼凯拉萨山》、《舞蹈的湿婆》与《塔壁飞天》等。象岛石窟的《湿婆三面像》是湿婆代表宇宙的永恒变化的最高杰作。北印度奥里萨雕刻与卡朱拉侯雕刻繁缛富丽，扭曲变形，刻意追求女性的肉感魅力，属于烂熟期的印度巴洛克风格，代表作有康那拉克太阳神庙的《音乐天女》、卡朱拉侯的《情书》等。卡朱拉侯的性爱雕刻（密荼那）具有宇宙阴阳两性合一的神秘象征意味。在印度教的同化之下，晚期佛教密宗雕刻也倾向豪华、繁缛、怪诞，波罗王朝大量出现了宝冠佛、多面多臂或女性菩萨等雕像。



吴哥寺浮雕

南亚与东南亚诸国的印度教雕刻，基本沿袭印度雕刻的题材和造型规范，同时融入了各国地方雕刻的民族特色。印度尼西亚普兰巴南坎蒂的《罗摩衍那》浮雕人物，柬埔寨前吴哥时代的诃里诃罗（毗湿奴与湿婆合体）雕像和吴哥的印度史诗与往世书神话浮雕人物，越南香桂的帕尔瓦蒂胸像，尼泊尔布达·尼拉甘特庭园的那罗延（毗湿奴）卧像等，造型都具有各地区不同的民族特征。

犍陀罗雕刻 贵霜时代犍陀罗美术最重要的变革是佛像的创造，打破了印度早期佛教雕刻的禁忌——即只能以法轮、足迹、菩提树、宝座等象征符号暗示佛陀存在的成规，仿照希腊、罗马雕刻的神像的样品，直接雕刻出佛陀本身人形的形象。这种变革可能与大乘佛教的兴起有关，显然也是印度本土传统与希腊、罗马等外来文化艺术影响融合的产物。犍陀罗的佛像雕刻，大约在公元1世纪后期从佛传故事浮雕开始，逐渐向单独设龛供奉礼拜的佛像发展。犍陀罗佛传故事浮雕多达100余幅场景，从悉达多太子诞生到释迦牟尼悟道、说法、涅槃，全部佛传故事的主人公佛陀不再以象征符号代替，而直接以写实的人形刻画，造型类似太阳神阿波罗或希腊罗马哲学家。犍陀罗最初的希腊式浮雕是古风类型的，人物造型粗拙，头部过大，构图简单，树木的处理拘泥形式，代表作如白沙瓦博物馆藏的片岩浮雕《释迦牟尼初访婆罗门》、《奉献束草》等（约1世纪后期）。稍晚的浮雕较多地吸收了希腊、罗马雕刻的因素，呈现古典主义风格，人物造型精细，比例协调，姿态高雅静穆，构图单纯平衡，背景几乎是空白，代表作如白沙瓦博物馆藏的片岩浮雕《祇园布施》与拉合尔博物馆藏的片岩浮雕《佛教僧人》等（约1世纪末期）。更晚的浮雕更多地吸收了罗马雕刻的因素，注重人物性格特征、面部表情和身体动态的刻画，代表作如拉合尔博物馆藏的片岩浮雕《摩罗的魔军》与白沙瓦博物馆藏的片岩浮雕《佛陀涅槃》等（约2世纪）。约3~4世纪的犍陀罗片岩高浮雕《帝释窟说法》（白沙瓦博物馆）和《佛陀说法》（拉合尔博物馆），构图错综复杂，装饰繁


《佛陀说法》

缛富丽，佛像异常高大，可视为从佛传故事浮雕中独立出来的单独的神龛佛像，开启了龛状窟的先河。单独的犍陀罗佛像，从整体上来看是希腊太阳神阿波罗的头部与披着长袍的罗马元老或哲人的身体结合的产物，同时有些局部细节标志着佛陀的印度伟人身份，即所谓伟人的三十二相中的几种妙相。犍陀罗佛像一般造型特征为：头部呈希腊美男子面容，脸型椭圆，五官端正，眉毛细长而弯，眼窝深，嘴唇薄，笔直的鼻梁与额头连成直线（希腊鼻子）。面部表情平淡、高贵、冷静，眼睛半闭，强调沉思内省的精神因素。通常顶上肉髻覆盖着希腊雕刻常见的自然的波浪式卷发，眉间白毫用凹雕的小圆洼或凸雕的小圆点表示，头后圆光朴素无华，仅仅是一轮小型平板圆片。佛像一般身披通肩式袈裟，偶有袒右式，袈裟类似罗马元老或哲人雕像身披的长袍陶格，襞褶厚重，衣纹交叠，毛料质感清晰。佛像的全身比例不够匀称协调，后期更显得短粗低矮。佛像的手势（姆德拉）和坐姿都有固定的程式，为后世所沿用。佛像分立像与坐像两类。犍陀罗佛陀立像的代表作有白沙瓦附近侯蒂·马尔丹出土的青灰色片岩雕刻《佛陀立像》（约作于2或3世纪，高1.42米，白沙瓦博物馆）与犍陀罗出土的另一尊青灰色片岩雕刻《佛陀立像》（约作于2世纪中叶或晚期，高1.40米，拉合尔博物馆）等。犍陀罗佛陀坐像的代表作有侯蒂·马尔丹出土的青灰色片岩雕刻《佛陀坐像》（约作于2或3世纪，白沙瓦博物馆）与塔克特·伊·巴海毗诃罗出土的青灰色片岩雕刻《佛陀坐像》（柏林博物馆）。犍陀罗佛像的雕刻材料，通常采用青灰色的云母质片岩，色调幽暗、沉着、冷峻，增强了佛像的古朴、庄重、静穆，也加重了佛像的刻板、沉闷、冷漠。后期犍陀罗佛像日趋程式化，流于千佛一面，缺少活力。


《佛陀立像》（局部）

菩萨像的创造也是犍陀罗艺术的重大贡献。犍陀罗的菩萨像突破了佛像千佛一面的程式，呈现较为生动多样的姿态。犍陀罗菩萨像的代表作有沙巴兹加里出土的青灰色片岩雕刻《王子菩萨》（约2世纪，高1.20米，巴黎基梅博物馆）和西克里出土的青灰色片岩雕刻《苦行的释迦》（约3世纪，拉合尔博物馆）。前者表现未成佛的悉达多太子，造型带有印欧混血儿特征，衣饰华贵，风度翩翩；后者表现释迦牟尼在修习苦行，尽管瘦骨嶙峋仍然执着地禅定，充分体现出人物冥思苦索的精神力量，内在性格的坚忍、刚毅和崇高，被西方各国学者推崇为犍陀罗艺术的最高



《王子菩萨》

杰作。除了佛像、菩萨像，犍陀罗地区也雕刻了不少希腊、罗马或希腊化的男女诸神像。代表作有犍陀罗地区出土的青灰色片岩雕刻《雅典娜女神》（约2世纪晚期，拉合尔博物馆）与萨合利·巴合罗尔出土的青灰色片岩雕刻《般遮迦与诃梨蒂》（约2世纪，白沙瓦博物馆）等。

犍陀罗美术的影响极其深广，主要向西北、东北和东南三个方向传播扩散。犍陀罗西北边缘地带阿富汗中部巴米扬石窟两尊龛状窟大佛像，被认为是后期犍陀罗美术的巨作。犍陀罗美术向东北沿着丝绸之路陆续传入中国新疆和内地，并东渐朝鲜、日本，为远东佛教艺术提供了最初的佛像模型。向东南，犍陀罗美术与北印度的马图拉雕刻并行发展，互相影响，共同成为印度笈多时代古典主义艺术的先驱。



《雅典娜女神》

马图拉雕刻　印度北方邦马图拉地区的古代雕刻。马图拉距今新德里东南约140公里，位于恒河支流叶木那河西岸，自古是商业、宗教和艺术的名城，尤以雕刻著称。马图拉地处连结印度中部与西北部的交通要冲，历经波斯帝国、孔雀王朝、大夏希腊人、塞种人州长、贵霜王朝、笈多王朝的统治，像犍陀罗一样属于东西方文化交汇的地区，只是更强固地保持了印度本土的文化传统。喜爱裸体、崇尚肉感，是马图拉雕刻的传统特色。马图拉雕刻材料通常采用锡格里特产的黄斑红砂石，增加了裸体雕像的肉感。



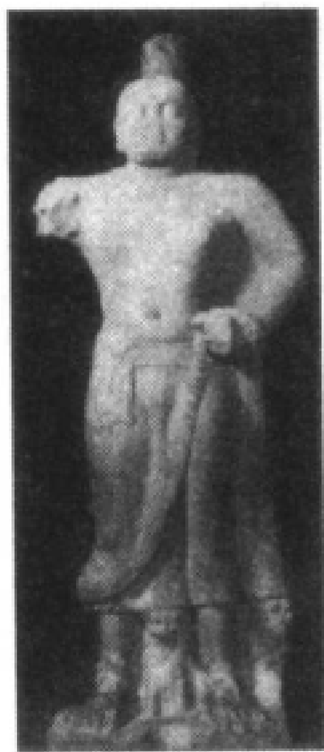
《葡萄酒神药叉女》
印度马图拉出土

马图拉雕刻风格的演变大致可分为3个时期：①古风时期；②从古风向古典主义过渡时期；③古典主义时期。

古风时期是在早期王朝时代（约前3～公元1世纪）。代表作有马图拉近郊帕尔卡姆出土的《药叉立像》（约公元前3世纪），造型质朴粗拙，类似帕鲁德的古风式雕像，但更为孔武有力。摩拉出土的耆那教奉献板浮雕（约公元15年），女神的肌肉团块感也十分显著。

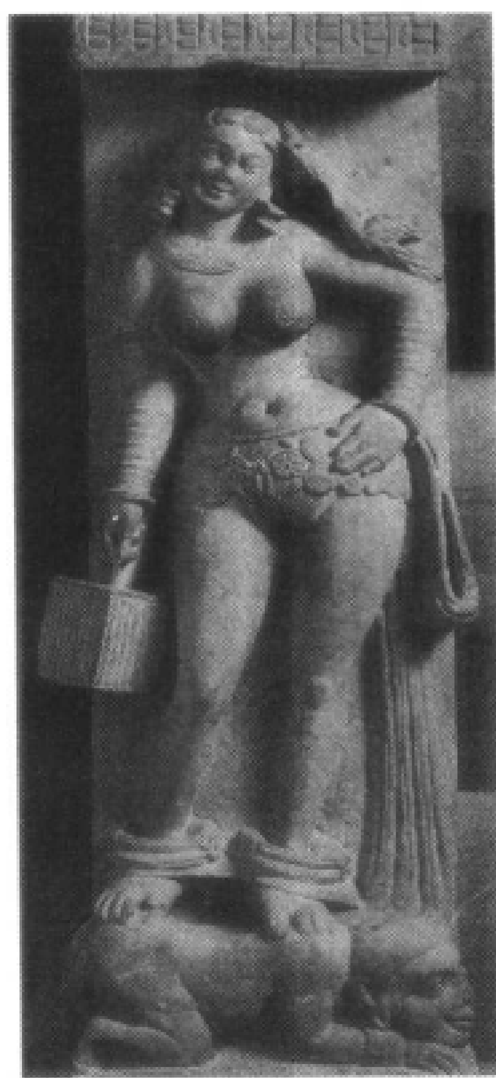
从古风向古典主义过渡时期是在贵霜

王朝时代（约1~4世纪）。马图拉与犍陀罗并为贵霜时代雕刻的两大中心。马图拉享有贵霜“王室肖像雕刻陈列馆”的称誉。在马图拉郊外马德的贵霜王室神殿遗址出土的《迦腻色迦立像》（约2世纪前半叶），刻画了长袍高靴、仗剑傲立的游牧民族王者的威仪。在贵霜王室庇护下，马图拉的佛教雕刻盛极一时。1世纪末叶，犍陀罗破天首开雕刻佛像之风，马图拉的佛像雕刻闻风而起（一说佛像由马图拉首创）。2~3世纪，马图拉大规模制造佛像，运往印度各个佛教圣地。萨尔纳特出土的马图拉制造的《菩萨立像》，作于迦腻色迦3年（约公元81年），铭文为“菩萨”，却毫无菩萨的珠宝饰物，被公认为最早的马图拉佛像之一。格德拉出土的《佛陀坐像》（约2世纪前半叶）也是初期马图拉



《菩萨立像》

佛像的范例。贵霜初期的马图拉佛像，并不是模仿犍陀罗的希腊式佛像，而是参照马图拉本地传统的药叉雕像塑造的，造型慓悍粗犷，浑似赳赳武夫，脸型方圆，顶上肉髻呈卷贝形，眉呈弓形，眼全睁，唇厚，具有印度人特征，偏袒右肩薄衣透体，强调健壮裸露的肉体美。贵霜后期的马图拉佛像，吸收了犍陀罗佛像的希腊化技法，逐渐向纯印度风格的古典主义佛像过渡。同时，马图拉的耆那教雕刻也并行不废。耆那教祖师大雄的雕像极近似佛



《逗弄鹦鹉的药叉女》（约前2世纪）
印度马图拉出土

像，只不过全裸。马图拉民间信仰的丰产女神药叉女和蛇神（那伽）等也渗入了宗教艺术。布台萨尔的佛教、耆那教窣堵波遗址出土的围栏立柱残片，柱表刻有许多高浮雕的裸体药叉女（约2世纪后半叶），姿容妖冶，肉感丰美，丰富、发展了桑奇初创的以三屈式表现印度标准女性人体美的规范和程式，为马图拉雕刻增添了异彩。代表作有《逗弄鹦鹉的药叉女》、《葡萄酒神药叉女》、《药叉女醉态》等。

古典主义时期是在笈多王朝时代（约4~6世纪）。马图拉与萨尔纳特并为笈多



《佛陀坐像》

时代雕刻的两大中心。笈多时代，马图拉的佛像雕刻已经积累了200余年的经验，终于在融合犍陀罗佛像和初期马图拉佛像的基础上，完成了从贵霜希腊式佛像向笈多印度式佛像的过渡，创造了纯印度风格的古典主义佛像样式之一——马图拉样式的佛像，代表作有贾马勒布尔出土的《佛陀立像》（5世纪前半叶）等。此外，马图拉相传是印度教大神毗湿奴的化身之一克利希那的故乡。印度教造像活动也在佛像的刺激下开展起来。代表作有马图拉出土的《毗湿奴立像》（5世纪）等。



《树神药叉女》

阿默拉沃蒂雕刻　阿默拉沃蒂大塔是印度安达罗国萨塔瓦哈纳王朝时代的佛塔。阿默拉沃蒂位于距今印度安得拉邦贡杜尔县城约29公里的克利希那河下游南岸。据考证，阿默拉沃蒂大塔始建于公元前2世纪，在公元2世纪曾大规模扩建增修。

阿默拉沃蒂大塔是南印度窣堵波形制的代表。大塔的圆形台基直径约51.2米，上承半球形覆钵。覆钵顶部建有平台、伞盖。台基的东西南北四方各自伸展出一座长方形露台，每座突出的方台上耸立着5根石柱（阿耶迦），代替了北印度窣堵波常见的塔门（陀兰那）。这种“方牙四出”的形制是南印度窣堵波的典型特征。台基周围铺设着宽约4米的右绕甬道。甬道外围是一圈高约3.5米的石灰石围栏，



《妇女礼佛》

围栏内外两侧都装饰着圆形或半圆形浮雕。围栏四方入口两旁蹲踞着石狮。1845年以后至20世纪初在大塔基址发掘出土500余件浮雕，大部分收藏于马德拉斯政府博物馆和伦敦不列颠博物馆。1951年在当地建立了考古博物馆，藏有战后发掘的出土文物，并建有阿默拉沃蒂大塔复原模型，1972年重新装修开馆。

阿默拉沃蒂大塔的装饰雕刻，包括其附近的那伽尔朱那康达、贾加雅佩塔等地窣堵波同类风格的雕刻，形成了南印度雕刻艺术的一大流派——阿默拉沃蒂雕刻，在萨塔瓦哈纳王朝与贵霜王朝南北对峙时代，与犍陀罗美术、马图拉雕刻鼎足而三。装饰阿默拉沃蒂大塔的覆钵、台基和围栏的雕刻，均系当地特产的白绿色石灰石制作。这些雕刻在年代和风格上大致可分为古风期、过渡期、成熟期和风格化时期4个时期。

古风期为第1期，约在公元前200年之际。此期仅存少数镶嵌覆钵的浮雕残片，风格类似帕鲁德的古风式雕刻。药叉、药叉女等雕像造型古拙质朴，姿态僵直生硬。莲花、唐草等装饰纹样亦较简朴。遵循印度早期佛教雕刻的通例，此期浮雕也像帕鲁德、桑奇等地一样，只用菩提树、法轮、台座、伞盖、足迹等象征符号暗示佛陀的存在。

过渡期为第2期，约在公元100年之际。此期是更换古风期镶嵌覆钵的石板的

浮雕。人物造型开始变得活泼、柔软，不再像古风期那样呆板、僵硬。装饰纹样也渐趋华丽。在佛传故事浮雕中，既有以传统的象征手法表现佛陀的，又有以人的形象塑造佛陀的。象征与写实这两种造型方式同时采用，表明当时南印度部派佛教小乘与大乘教派处于混杂交错的状态。佛像的出现可能是受到北方贵霜王朝治下的犍陀罗和马图拉雕刻的启发，也可能与安达罗国直接同罗马帝国进行海外贸易、引进罗马艺术有关。



《驯服醉象》

成熟期为第 3 期，约在 150 年前后。此期以围栏浮雕为主，亦称围栏时期，遗存浮雕数量最多，水平最佳。相传萨塔瓦哈纳国王的密友、大乘佛教中观派创始人龙树（约 2 世纪）曾指导这一围栏的雕造。围栏内侧的装饰图案是药叉侏儒和成对男女肩扛着 1 条蜿蜒曲折的长长的花绳，立柱和横板上饰有多层环状重瓣莲花圆形浮雕；围栏外侧的浮雕题材主要是本生经和佛传故事，以佛传故事居多。此期浮雕人体造型颀长而纤细，肌肉柔韧，姿态灵活，充满了高度的弹性和律动感。白绿色石灰石被雕成像水磨卵石一样光滑细腻，更增强了人体动态的流动感。例如浮雕残片《妇女礼佛》，4 名裸体妇女虔诚跪拜在象征着佛陀的足迹之前，体态苗条，肌肤光洁，周身的曲线圆润柔美；动态和手势自然优雅，或双手合十，或五体



阿默拉沃蒂佛像

投地，互不雷同，各臻妙境。此期浮雕善于安排和处理群像，强调群体的运动感和画面的戏剧性。例如圆形浮雕《驯服醉象》采用一图二景的构图，表现提婆达多放出发狂的醉象那罗吉里冲向佛陀的惊险场面。左半边，在醉象冲撞下惊惶逃避的人群和紧紧偎抱的情侣，都卷入了恐惧的漩涡之中；而右半边，被佛法驯服的醉象拜倒在佛陀面前，一动一静构成了对比鲜明的戏剧性效果。此期浮雕的透视既不同于帕鲁德的平面式透视，也不同于桑奇的阶层式透视，而是出现了三度空间的纵深感。尤其在刻画台座或建筑物时，这种近宽远窄的纵深感异常明显。例如圆形浮雕《回乡说法》，画面中央象征释迦牟尼的空宝座和足迹台明显向消失点聚拢。同时一圈圈围绕着中心近乎空白处的密集的释迦族男女，也加深了三度空间的幻觉。

风格化时期为第 4 期，约在 200～250 年间。此期浮雕多系装饰覆钵下部和台基表面的方形石板，题材也以佛教故事为主。还有一些刻画窣堵波图样的浮雕，现今的阿默拉沃蒂大塔复原模型便是参照这些浮雕的窣堵波图样制作的。此期浮雕已向风格化演变，人体更加细长，略显畸形；动态更加活跃，甚至有些凌乱；装饰更加华丽，但流于繁琐。在大塔周围还出现了独立式的圆雕佛像。佛像的造型不同于犍陀罗的希腊式佛像，而近似贵霜时代

的马图拉佛像，但面部不像马图拉佛像那样浑圆，而是南印度特有的狭长的椭圆形，轮廓线也比较柔和。眼睑不低垂，顶上肉髻是右旋的螺发，身材修长，呈圆筒形，体积感很强。袈裟的衣纹以平行的阴刻线条刻画。这种阿默拉沃蒂佛像直接影响了斯里兰卡佛像的雕刻。

笈多式佛像雕刻　公元4世纪至7世纪笈多王朝的佛像雕刻已经完全走向成熟，计有两种式样：1. 笈多马图拉式，2. 笈多鹿野苑式。



笈多鹿野苑式佛像　（印度）鹿野苑5世纪

笈多马图拉式佛像是在贵霜王朝马图拉佛像之上发展而成，已有几个世纪的经验积累，把贵霜时代的犍陀罗与马图拉的两种式样结合为一，更有理想主义特征。这些佛像多是印度人的脸型：沉思的眼神、希腊式鼻子、微抿的嘴唇、整齐的螺发、华丽的光环、半透明的波纹袈裟。这种笈多马图拉式佛像已不是在宣传佛教教义，而是借佛像做载体来展现人体美。

笈多鹿野苑式佛像是受了笈多马图拉佛像的影响，将理想化造型发挥到极致的典型，可算是印度佛像中最华丽的风格。鹿野苑位于恒河中游今瓦拉纳西北郊，是释迦牟尼当年初转法轮，最早传布佛教之地。千年后的公元4世纪至5世纪，虽然印度教正在兴起，并有很大的势力，但佛教也在做着最后的挣扎。佛教雕像呈现出了最高的水准。笈多鹿野苑式佛像就是这最高水准的体现，它与笈多马图拉式没有本质的区别，但更胜一筹，带有希腊鼻子的印度形象更完美，带有繁密图案的大光环更华丽，带有曲线花纹的袈裟更薄更透明，加之佛像多用白色大理石为料，更显现出人体的美妙肉感，更符合印度传统审美意识，可称得上是“裸体佛像”。

《佛陀立像》是一尊1吨重、2.28米高的大型黄铜佛陀造像，它虽然不在鹿野苑，而在邻近的比哈尔，但风格十分接近，应属笈多鹿野苑式。水晶般光洁透明的长袍式袈裟紧贴身躯，优美匀称的人体造型清晰可见，圆形印度面孔，细长的希腊式鼻子，微笑的嘴角，冥思的眼神，舒展的立姿及传教的手势，是那样圣洁高雅、静穆自然，与上述佛像同为佛陀艺术雕像的完美体现，是东方式审美观的典型。

笈多鹿野苑式不只限于佛像，一些菩萨像、女药叉、非佛教雕像，也受到佛像造型影响，袈裟透明近似裸体，形体柔美光洁如玉，形象微妙内向冥思，神情含蓄极富人情味。



佛陀立像（黄铜）　（印度）比哈尔5世纪

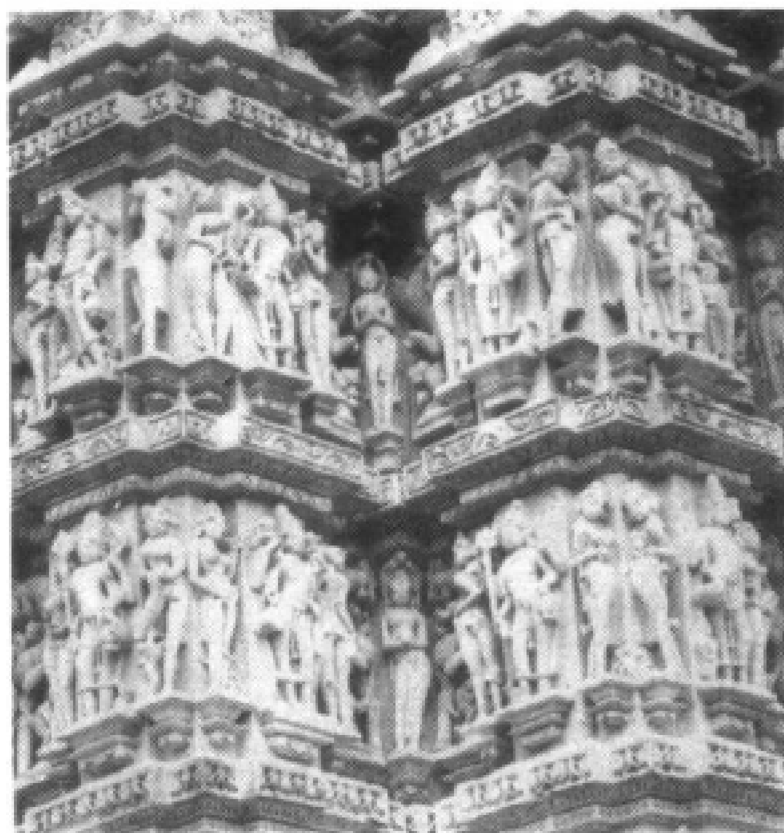
耆那教雕刻 早期耆那教雕刻的发展，可追溯到孔雀王朝（公元前3世纪），耆那教的浮雕作品，首先在马图拉出现。贵霜时代，耆那教造像得到了进一步发展，但仍与佛教造像雷同。直至笈多时代才开始形成其宗教的特有样式，其特点是：中心是居于莲花或狮子座上的大雄像，两侧侍立男女药叉，装饰雕刻题材，大多为早期印度教诸神。6～7世纪，出现了单独的男女药叉和三身耆那像等题材。自8世纪起，耆那教美术追随其他印度艺术风格，寺庙周壁布满数以千百计的人物、动物浮雕和圆雕。11世纪根据《耆那传》制作的浮雕开始出现，雕刻装饰风格更趋于程式化，随后，雕刻艺术日渐粗陋衰落；将雕像嵌置银质或玻璃玉石眼球成为时髦风尚。

殖民地时期 从1900年到40年代，印度雕塑界一直流行维多利亚学院派的写实主义风格，或称印欧风格，题材以伟人肖像等纪念性雕塑和情节性雕塑为主，材料主要采用大理石或青铜。孟买雕塑家G. K. 摩哈特莱等人是学院派的代表，其作品带有殖民地文化的烙印。当孟加拉文艺复兴运动席卷印度画坛之际，印度雕塑还停留在学院派写实阶段。甚至孟加拉派画家、雕塑家D. P. R. 乔杜里等人的雕塑，基本上也遵循流行的学院派写实风格。此外，圣蒂尼克坦雕塑家B. 罗摩丁格尔曾从师法国雕塑家A. 布代尔的学生米尔瓦德。在30年代晚期至40年代，他开始使用表面粗糙的水泥浇筑表现主义风格的雕塑，并在印度第一个尝试抽象主义雕塑，被公认为印度现代雕塑的先驱。



《飞天》（约757～790）印度凯拉萨神庙

印巴分治后 40年代末，印度雕塑虽



根达利耶·摩诃提婆神庙外壁浮雕（11世纪）印度卡朱拉侯出土

未完全脱离学院派的写实主义规范，但已开始追随国际现代艺术潮流走向现代，50年代表现主义雕塑成为一时风尚。孟加拉派的元老D. P. R. 乔杜里的青铜雕塑《劳动之功》（1954）以人体解剖学细节的精确和群像的动态与戏剧性取胜。而马德拉斯雕塑家S. 丹波尔等人则试图简化解剖学细节，追求印度古代雕刻的浑朴造型。同时，在印度表现主义雕塑的先驱罗摩丁格尔的影响下，新德里雕塑家A. 塞伽尔、马德拉斯雕塑家P. V. 金吉拉姆等人，借鉴J. 爱泼斯坦、A. 贾科梅蒂、M. 马里尼等西方现代雕塑家的表现手法，创作了一系列表现主义的青铜雕塑。新德里雕塑家S. 乔杜里则受美国雕塑家A. 阿尔希本柯的启示，迷恋于流线型的木雕。60年

代，印度盛行超现实主义和抽象主义。英国雕塑家H. 摩尔的超现实主义作品和B. 赫普沃思的有机抽象构成，吸引了新德里雕塑家B. S. 卡德、N. 巴代尔的注意，法国雕塑家J. 阿尔普的作品启迪了孟买雕塑家P. R. 波切肯瓦拉和S. R. 恰瓦蒂耶的灵感。60年代后期至70年代，超现实主义的变体新咀多罗主义从印度绘画领域扩展到雕塑领域，印度雕塑的材料和技术也发生了重大变化，金属成为通用材料，金属片或金属元件的锤打、切割、焊接、穿孔、组装成为基本的构成手段。德里地区的主要雕塑家D. 巴伽特率先采用美国雕塑家S. 贝哲曼发明的锤打铜片技术，创造了象征宇宙能量的图案式铜片浮雕。P. V. 金吉拉姆后期也压制锤薄的金属片构成立体穿孔的动物变形作品。瓦腊纳西雕塑家N. H. 库尔卡尼实验锻铁，精通使用喷灯切割器的细微差别。新德里雕塑家C. V. 达摩拉德那姆和H. 谢赫的作品倾向于构成主义，探索机械美学和活动雕塑的奥妙。圣蒂尼克坦艺术家K. G. 苏伯拉曼衍的赤陶浮雕别饶风趣，类似一幕幕幽默机智的叙事哑剧。80年代，印度雕塑家继续实验新的形式、技术和材料，探讨各种媒质的有机可塑性，不断有所突破。



《树神》（11世纪）印度恰罗斯普尔出土



《多罗菩萨》（11世纪）印度那烂陀出土

【东南亚雕塑】

缅甸 缅甸雕塑主要遗品属于蒲甘时代，残留于同地诸寺。它限于释迦或过去四佛的佛像，以披透薄大衣为特征，显示出与波罗朝代的印度有亲缘关系。在最有名的阿难陀寺（约1090）中，本尊的四佛（只有两佛是原始的）为木雕涂金巨像。同寺中有大量石雕的佛传图、施釉药的陶板本生图，出现若干以同样的琉璃版本生图装饰基坛的现象。在各处的巨大佛坐像、涅槃变相，大体上为砖构粉刷，缺乏



本生故事：捕鱼图（浮雕）
（缅甸）蒲甘时期

美术价值。蒲甘诸寺中有不少壁画，虽多剥落，但可窥见11～13世纪绘画之一斑，而至为珍贵。大体上以佛传和本生故事为主，风格接近中国西藏而不是印度。

泰国 在寺庙佛塔兴建的同时，还立下了成千上万的佛像雕塑，有石、木、铜、泥等不同质料，有立、坐、卧、仰的不同姿态。佛像的风格因时间而分早、中、后三期：（1）早期（10世纪前），因佛教从印度传来并沿大陆与海上两条线路，故佛像分印度式、尼泊尔式和斯里兰卡式。（2）中期（10世纪—16世纪），素可泰王朝与阿瑜陀耶王朝时期，与左右邻国加强了各种往来，受邻国影响，佛像含有缅甸式、吴哥式因素。（3）后期（16世纪—19世纪）阿瑜陀耶王朝后期和曼谷王朝时代，泰国加强了与北方及海外的往来，佛像又含有西藏式和爪哇式的成分。

以上样式是从外来影响的角度谈的，是宗教艺术交流过程中的必然结果，但最终还要融入泰国自己的民族风格之中。这些具有民族性的佛像，因时间与地域的不同而又分成若干风格：（1）他拉瓦石风格。他拉瓦石是公元6世纪在泰、缅、老三角地带的一个古老的小王国，当年的佛像都是去印度学习或在印度匠师指导下完成的，严守印度师傅传授的手艺，佛像多圆脸或椭圆脸，姿态庄严，缺少变化，是早期风格的代表。（2）西维差风格。是南方马来半岛上的一种类型。这里当年（18世纪左右）曾有过一个很繁荣的古老王国，通过海路与斯里兰卡交往频繁，接受斯里兰卡的影响较多。这里几乎没有佛像，却有许多女性化菩萨像，这些菩萨体态丰盈，手脚细小，面扁眉弯，腹脐外露，袈裟的衣边搭到乳房上下，给人以妩媚妖娆之感。（3）华富里风格。是泰国中部的一种不是佛的造像。当年柬埔寨吴哥王朝在泰国中部的华富里建起“宰相城”。此地寺庙里的造像不纯属佛像，有印度教神灵湿婆和毗瑟奴，多为高棉匠师塑造



带火焰冠的佛像　（泰国）17世纪

的，姿态变化较多，面宽口开，全身着衣，并有臂镯腰带等饰物。（4）素可泰风格。泰族文化得到宏扬，几代国力提倡佛教，佛像随寺庙佛塔而大兴。前段因受斯里兰卡影响多圆脸佛像，第六代王聚拢了全国优秀艺匠，改造成素可泰风格的蛋形或芒果形脸，漂亮而抒情，眉弯鼻钩，光轮大，僧衣长。（5）大城风格，又称阿瑜陀耶风格。由于阿瑜陀耶王朝的强大，把吴哥势力赶回柬埔寨，八世王又重视皇室仪式，此时的佛像都十分富丽端庄，并有许多附加饰物，一些佛像戴着国王宝冠，显示国王与神灵相通一体，具有同等的地位。还有许多带火焰冠的佛像，给人以生命的活力和人像的激情。（6）曼谷风格。这已是18世纪以后至今日泰国的最新造像。佛教在泰国虽然并未有突然衰败迹象，但西方文化加强了对泰国的渗透，佛像中吸收了西方写实性技法，逐渐形成神人合一的造型，佛像亦有了西方式的动态变化，甚至典丽雍容的表情，处处流露出类似西方人文主义所宣扬的人间气味。



玉佛寺修士像　（泰国）18 世纪

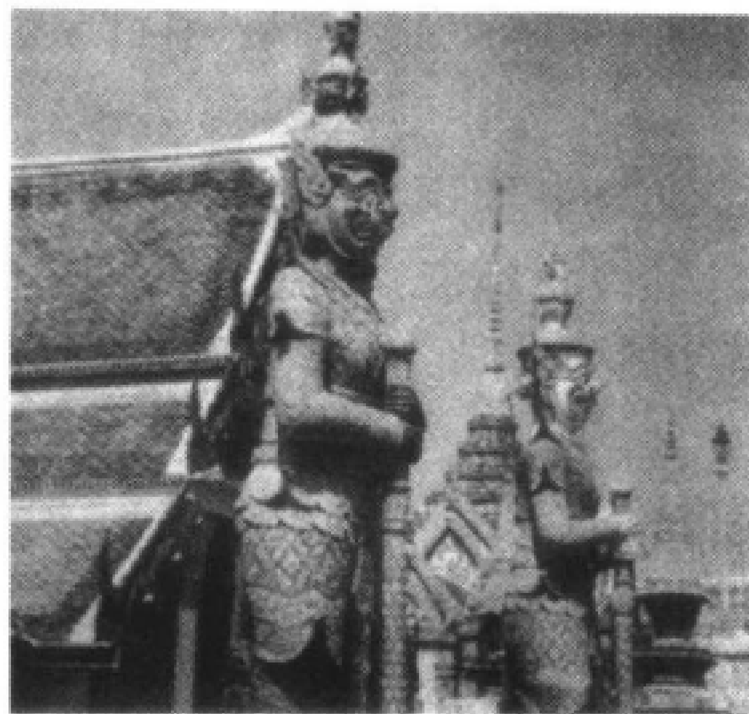
泰国的雕塑到 18 世纪的曼谷王朝，就不仅只有佛像了。国王及王公家族为了追求享乐，已把建筑的重点由寺庙佛塔转移到王宫方面，塑像也跟随增加了世俗化题材内容。比如玉佛寺的一尊修士像，表现一位泰国历史上最受人尊敬的医生，他心肠慈善，本领高强，知识渊博，曾用他的医术挽救了许多人的生命。民众为感谢他，纷纷把最贵重的财物馈赠给这位修士，他都一律谢绝，仅靠野果为生。为此，他在人民心目中有着崇高的位置，后人为他塑造了一尊满身涂金的雕像。这雕像完全采用写实手法，表情生动、神态自然，是东西方艺术技法的巧妙结合。

在东南亚各国也流行着人兽合体雕像，这既是当地山区居民原始崇拜的遗



神鸟　（泰国）曼谷王朝

风，也是外来自西亚埃及之人面翼牛或狮身人面像的衍化。在泰国的寺庙宫殿建筑门前，便常有各种类型的人兽合体神灵的雕像。在西亚埃及，多为兽体人头，体现人的智慧与兽的力气的合一，并以此作为国王的象征，泰国及东南亚则常反之，多为兽（禽）头人身或兽人禽三合一体，以此代表统治者下属的臣民侍从。比如泰国大王宫某建筑门前，有一铜铸美丽神女，双手做朝拜状，以示迎客，身段苗条，乳房突起，下身鸟鸡之腿爪，后边又拖着一条似狮似豹的尾巴。又如曼谷国家博物馆门前有一排神鸟，头似鸟似鸡，身披羽毛并穿武士盔甲，侧有双翼，翼下又伸出人



王宫寺院的守门神　（泰国）曼谷王朝

的双臂，执着阴棍，双腿又似人似鸟，后边又高高翘起公鸡般尾巴，威武昂然地站立两边。另一建筑前一个大台阶两侧，各有起伏流动的长长龙身，而头部都是五个戴高宝发髻的人面，即五首龙。还有类似中国麒麟般的各类四不像动物，更是类型多样，姿态生动，并有许多彩绘或彩石镶嵌。如大王宫寺院门前之守护神，更塑有镇妖去魔之威武神怪，头顶宝塔，手持魔杖，身穿盔甲，满面怒气。

柬埔寨　柬埔寨位于亚洲中南半岛中部，流经境内的湄公河和位于境内的洞里萨湖，使其具有建立富饶农耕社会的地理优势。柬埔寨对东南亚的古代文化曾作出

重大贡献，但史前遗物发现极少，史前史不清楚，甚至长久生活在这一地方的高棉



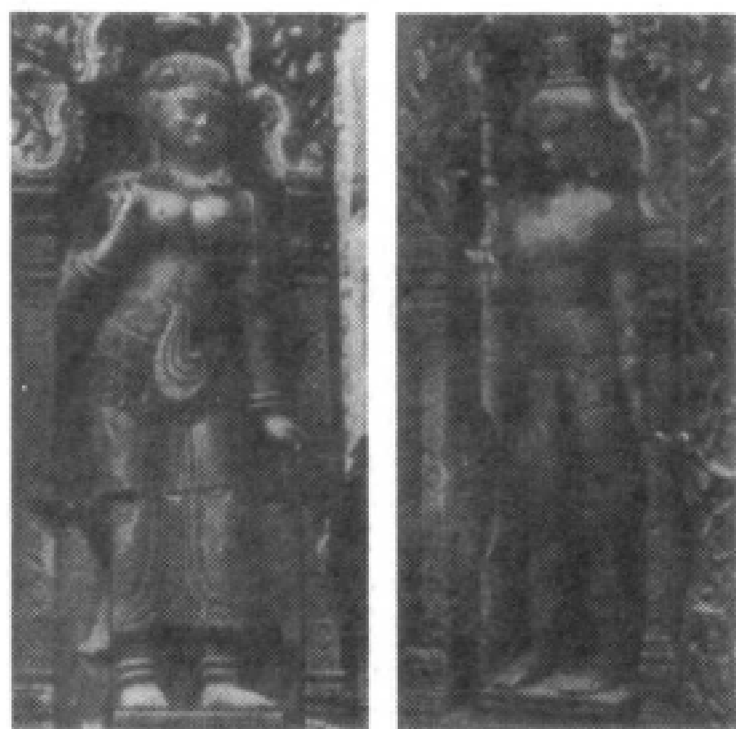
《天上的舞姬》浮雕

人的起源仍然是个谜。从历史时代初期起，在今柬埔寨北部一带兴盛过印度化的扶南国。6世纪中叶，真腊国兴起并取而代之，成为柬埔寨的统治者。从9世纪起，真腊国急速扩张，以吴哥地区为中心，吞并今泰国和老挝的南部，出现11～12世纪的鼎盛期。柬埔寨在历史上与印度和中国这两大文明古国都有文化交往。它的美术以印度教和大乘佛教为主要内容，并伴随着对高棉国王神化的祭祀崇拜思想，通过印度教神庙建筑和雕塑等主要形式表现出来。柬埔寨美术的发展分为4个阶段：①扶南国时代（6世纪中叶以前），②前吴哥时代（6世纪后半叶至8世纪末），③吴哥时代（9～13世纪前期），④14世纪以后。

扶南国时代　扶南国是柬埔寨的印度教古国。它以湄公河下游的交趾支那为中心，繁荣于1世纪末叶至6世纪中叶。扶南之名仅见于中国史籍，一般解释为孟－高棉语 Phnom 的古语 bnam 的音译，意味着“山”。它最早作为印度教化国家领有今柬埔寨、越南南部及泰国和马来西亚的一部分，以公元500年前后为鼎盛期，6世纪后半叶受到北邻的真腊国的攻击，不久销声匿迹。在中国的史书中，扶南国早在中国三国时代就与吴国有交往，以后曾向南北朝时代的宋、齐、梁入贡。扶南国特别信奉印度教（特别是湿婆派）和佛教（大乘派），制作多臂的湿婆铜像。确证为扶南的遗构和遗迹尚未发现。但俄厄遗迹，很可能是扶南国的港口。另外，在普农多出土的八臂毗湿奴立像、持斧罗摩立像、吴哥附近发现的笈多风格的砂岩制佛头和佛立像，可以确证至迟在5～6世纪，印度的造像艺术已波及此地。这些神像和佛像，风格古朴，印度的痕迹强烈，可视为扶南末期的雕塑作品，它的创作传统一直影响到前吴哥时代的均衡优美的雕像群中。

前吴哥时代　约6世纪中叶，在扶南国北边兴起了真腊国。真腊是中国史籍记有的高棉人国家，名称由来不明。它在7世纪时统一了柬埔寨，王都在伊奢那先，但在8世纪又分裂为水真腊和陆真腊。从6世纪中叶至9世纪初重新统一并建都于吴哥以前，史称前吴哥时代。

前吴哥时代，高棉人继承印度要素浓厚的扶南国时代末期的美术，展开了高棉民族独自的美术创造活动。遗迹和遗品不太丰富，分布于洞里萨东部地区至湄公河



《美女和美少年》浮雕

下游，大体上属于印度教。高棉人的美术才能，从9世纪起表现在突然出现的大量

石构建筑上。他们作为建筑师的非凡本领在于，既能构造巨大的石构建筑物，也能装饰建筑细部，从中反映了良好的工艺感受力和装饰能力。建筑遗构都是印度教神庙，以砖瓦为建材，石料仅仅用于基部、入口的楣上，囿于社会经济基础的限制，都是小规模的。并且，建筑样式类似南印度的帕拉瓦建筑，可推测与其他的移民或工匠有深厚关系。庙堂建筑为箱形单一堂样式，上部顺次递减地重叠成数层与主屋同形的结构，以后发展为高塔形塔堂建筑，即在单独的祠堂上构成高塔状屋顶。建筑遗构有数处，尤其集中在旧都三坡布雷卡一带。在雕塑方面，发现了若干石雕和青铜的佛教造像（6 世纪后期至 7 世纪）、许多印度教的诃里诃罗像和女神像（7 ~ 8 世纪初期）。它们在印度雕塑的基础上充分发挥了高棉人的独特造型能力。诃里诃罗像之多也引人注目，特别是其造型表现上，瘦而匀称，能把握人的姿态，可考虑为受印度笈多时代萨拉纳特雕像样式的影响，然而注意到对颈、腕、胸、腹部的逼真表现方法，勿宁说更接近通过南海贸易而传入的罗马造型样式。总之，它们无疑是显示了高棉人美术才能的杰作。在 8 世纪，由于真腊的分裂和外国的入侵，高棉美术的发展中断，没有留下多少遗品。

吴哥时代　9 世纪时，阇耶跋摩二世（802 ~ 850 在位）统一了高棉，建立吴哥王朝，至 1369 年泰国攻陷吴哥，史称吴哥时代。这是高棉美术的黄金时代和古典时代。

阇耶跋摩二世在位期间，在各地筑城，修建巨大寺庙群。至 9 世纪末的苏耶跋摩一世（889 ~ 910 在位）时，高棉势力扩张到今泰国南部，北达琅勃拉邦的湄公河中游。他选择洞里萨湖西北的土地，建设大都城——吴哥，为此耗尽了长期积聚的巨大财富，进入大型建筑盛行的时代。苏利耶跋摩二世（1113 ~ 1150 在位）时，建立了吴哥寺，高棉建筑达到发展盛期。

高棉人在以大规模的寺庙建筑为主体的盛大造型活动中，充分发挥了艺术天份。高棉建筑的遗构或遗址，集中在吴哥及其附近，基本上属于印度教，也有的是属于大乘佛教的作品，总之，是狂热的宗教信仰的产物。这种宗教信仰又与对国王的崇拜结合起来。高棉国王被视为印度神（一般为湿婆，有时为毗湿奴或佛的化身，死后也归一于这些神或佛），从而使国王（甚至包括王族）神化。这样，宗教寺庙实际上也是为国王服务。寺庙建筑主要使用砂岩石、红土和砖等建材，逐渐完善前代开始出现的高塔式塔堂，随之将大台基高高地堆成急剧的阶段式金字塔形，其后发展了立有主堂的寺庙形式，又建立了五塔式寺庙，即在基坛上以高塔式主堂为中心，四角各有一高塔。进而，产生大回廊样式的著名大寺——吴哥寺、巴云寺，达到柬埔寨建筑艺术的顶点。任何寺庙从堂的构成到诸堂塔的布局，无论平面或立面都呈现严格的几何式对称，这是一大特色。著名的遗构还有：巴肯寺、罗洛建筑群、班迭斯雷寺等。

这些建筑在丰富多彩的浮雕装饰意匠上，尤其引人注目。任何建筑物上出现的花叶纹、天神像装饰浮雕——可寻觅样式展开的顺序，以至几乎可以确立与建筑本身合一的编年史。浮雕的装饰意匠一般由简素古朴发展为丰富多彩，充分发挥着高棉人旺盛的装饰情趣和对纹样的敏锐感受。但到后期，它又过于填满空间，显得过分繁缛。另外，在大回廊式寺庙中，回廊上有描绘故事、国王事迹的中楣浮雕。

在作为人体雕刻的圆雕和高浮雕的神像、佛像、飞天像上，早期为追求强有力的表现而制作固定的直立像，以后逐渐发展为寻求均衡和协调的倾向，被称为巴云样式。至阇耶跋摩七世（1181～1219在位），柔和纤弱的雕塑成为时代特色，雕像的笑容被称为“吴哥式微笑”。吴哥时代的雕像，多数为石像，少数为青铜像，整体上程式化而乏于变化，但有一些男神像有一种逼人的力感，一些女神像上身裸露，富于魅力。

14世纪以后　从《真腊风土记》看，高棉国于14世纪后还在繁荣，但几乎没有出现以往那种盛大的美术活动。以后，南方小乘佛教渗透进来，高棉又数次遭泰人的侵略，不久放弃吴哥（1431）向东南方退避，国势也走向衰退。随之受泰人影响，木构建筑开始流行。

1434年，高棉王国迁都金边，金边城市建设始具规模。现在，拥有辉煌的旧王宫、秀丽的塔山、庄严的独立纪念碑，以及富有民族色彩的寺庙、尖塔等名胜古迹。金边国立大学下设美术学院。金边国立博物馆在旧王宫北邻，陈列着5～14世纪的石雕像、青铜像、遗址浮雕、石碑、陶器、金银工艺品，达数千件，尤以吴哥时代的雕塑著名。此外，它还展示着19～20世纪的王宫的日用品和乐器等。

印度尼西亚　爪哇的雕塑主要依附于这些建筑物，最为杰出的雕塑品有婆罗浮屠和曼杜坎蒂的佛像和说法图中楣、普兰巴南坎蒂的三神像及其他中楣等。这些雕塑，形象圆满典型，有的在平稳中具有力度感。另外，还有许多单独的石头和青铜佛教造像和印度教神像。

10世纪初期，政治和文化的中心移往东部，形成东爪哇美术。在雕塑上值得注



婆罗浮屠浮雕

意的有岸朱附近出土的构成立体金刚界曼荼罗的许多青铜小像（10～11世纪）。在13世纪以后的辛哈沙里王朝（1222～1292）和麻喏巴歇王朝（1293～1520），流行融合印度教和佛教的湿婆－佛信仰，将国王作为神来祭祀，坎蒂的性质也陵墓化。重要的有查科坎蒂（约1280）、巴纳达兰坎蒂（14世纪）。

后期的雕塑杰作有象头神像（1239）、难近母像、般若菩萨像（13世纪前期）。但是，随着时代发展，爪哇美术中的印度要素淡化，与其成反比，固有的氏族要素浓化，但技法上的衰退也显而易见。只有查科坎蒂、巴纳达兰坎蒂等台基上的装饰性说法图装饰，使人想到虽然稚拙但民族化的皮影木偶，意味深长。



拉凡纳神和灵鸟加尔达

苏门答腊是印度尼西亚西部的大岛。它在美术上的重要地位，主要缘起于以巨

港为中心而崛起的室利佛逝王国。从穆西河下游，出土了几身与中爪哇样式相通的作品（主要是8～9世纪的佛教诸尊像）。此外的美术作品都属于11世纪以后，大体上是佛教遗迹和雕像，散见于东流大河的上游各地，大都与爪哇美术，尤其是东爪哇美术有密切关系。在巴丹哈里河流域，下游的占碑遗迹（11～12世纪）和上游的朗萨特都出土有巨大石雕拜拉瓦像（14世纪）及不空羂索观音像（1286）。甘巴河的达克斯、巴塔克人居住的巴坦拉瓦斯地方都残留佛寺（14世纪）。从同地的托亚出土铜铸有四臂观音（1024年铭）。但这个岛的调查尚处于不充分状态。

室利佛逝是以印度尼西亚苏门答腊东南部为中心繁荣于7～11世纪印度系王国，王都可能在巨港附近。在中国史籍中，唐代称为室利佛逝、尸利佛誓、佛逝（誓），宋代称为三佛齐。室利佛逝在8～9世纪达到鼎盛期，统治苏门答腊、爪哇、马来半岛，其势力扩张到柬埔寨、泰国的南部，还与遥远的北印度波罗王朝有交往。在苏门答腊和泰国的马来半岛部分出土了与中爪哇美术样式相通的雕塑遗品。

巴厘为印度尼西亚的一个小岛，位于爪哇岛东邻，发现若干史前遗物，其中，高达186.5厘米的巨大铜鼓最引人注目。该岛在进入历史时代后，与爪哇同样受印度和中国宗教文化的影响，并将其传统维持到现在，成为印度尼西亚唯一非伊斯兰教的岛。11世纪后巴厘与东爪哇保持密切关系，流行印度教。但从14世纪起发展了它和土著民族宗教的混合的独特信仰形态印度－巴厘教。寺庙数量多，但特色是与居民的生活密切联系，除供奉梵天、毗湿奴、湿婆、释迦牟尼外，还祭拜太阳神、水神、火神、风神等。教徒家里都有家庙，村里有村庙，全岛庙宇成千上万，素有“千庙之岛”称号。这里的传统木雕、石雕、绘画和手工艺品精湛优美；所有庙宇的墙壁、神龛、横梁、石基上，有各种神像、飞禽走兽、奇花异草等浮雕，令人目不暇接，因此又有“艺术之岛”的称号。大体上，寺庙由连续的几个庭院构成，正面入口建立称为坎蒂本塔尔的门。这个门没有屋顶，只立有装饰丰富的左右门柱，样式独特。祠堂在庭院最深处，呈木构草葺的高层形式。阶层是奇数，阶层数由祀的神而异（毗湿奴神为9层，湿婆神为11层）。这些重层塔祠堂象征着众神住的圣山，称为须弥山，但不作本尊像。

遗构上最古的有乌穆附近的象窟和加威山石刻（均为11世纪）。前者原为佛教石窟，以后用于湿婆教，正面有特异的装饰浮雕，窟的前方有与东爪哇同样的灵水浴场设施和雕像。后者在岩壁上浮雕龛形内的坎蒂，共2处9龛，各坎蒂都是收王或王妃遗骨的“王家墓”。另外在其他地方还留有同代的王家肖像雕刻。寺庙建筑最重要的是位于阿贡山山坡的大寺——百沙基陵庙（14世纪）。它专祀这座间歇喷发的火山之神，由数段构成的大台基上建立有门墙、木构的高层塔等许多建筑物。庙内有许多印度－巴厘教的神龛以及少数石像雕刻。近代，民族特色浓厚的彩色木雕、染织等也以异国情调而引人注目。

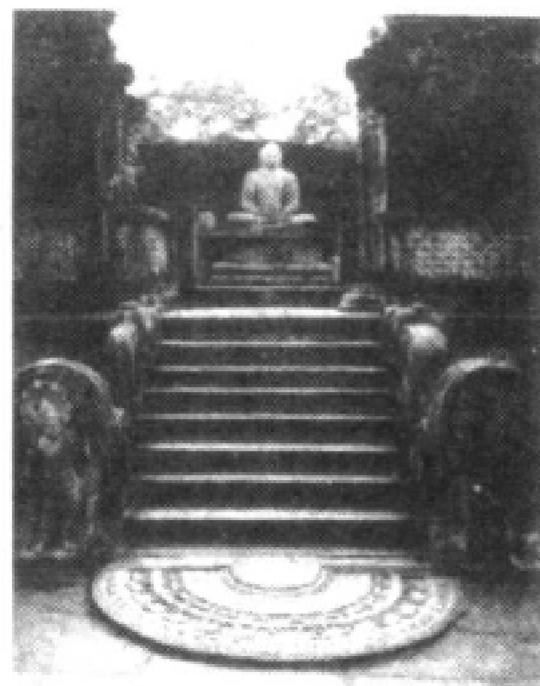
巴厘岛首府登巴刹，亦名巴塘。市内的艺术中心，是以传统风格建造的新建筑，陈列许多色泽浓艳、构图繁博的图画。玛斯是著名的木雕中心。乌穆是绘画中心，博物馆内保存有许多历史文物和巨幅绘画。

斯里兰卡 斯里兰卡是印度洋上的岛国，旧名锡兰，古称僧伽罗（狮子国）。主要民族僧伽罗人（狮子族）相传为来自印度的雅利安移民。公元前3世纪中叶，

佛教传入斯里兰卡，迄今大多数居民仍信奉佛教。佛教文化2000余年来始终是斯里兰卡文化的主流，印度教文化也逐渐有所渗透。历代僧伽罗王朝的都城是斯里兰卡文化艺术的中心，阿努拉德普勒、波隆纳鲁沃和康提三大古都所形成的文化三角地带最为重要。斯里兰卡美术史的各个时期通常便以这些古都为标志来划分。

阿努拉德普勒时代　（公元前3世纪～公元993）这一时代又可分为前后两期：①前期（公元前3世纪～公元432），从佛教传入到南印度泰米尔人入侵。此期的雕刻多系佛塔前方代替围栏的成排石柱上的装饰浮雕，最早的浮雕约作于公元前2世纪～公元1世纪，装饰题材与雕刻风格类似印度桑奇、帕鲁德或阿默拉沃蒂的早期浮雕。斯里兰卡最早的佛像，如在鲁凡韦利塞耶大塔遗址发现的石灰石圆雕佛像（4世纪），是阿默拉沃蒂式的立像，衣纹以单条凸线表示。②后期（432～993），截止于南印度朱罗人侵占阿努拉德普勒。此期的雕刻受到了印度笈多王朝时代古典主义美术的影响，手法比前期作品更为纯熟自由。阿努拉德普勒的伊苏鲁姆尼耶寺的石板浮雕《爱侣》（约4～5世纪）等作品，形象优美，表情宁静，显现出笈多美术的特征。阿努拉德普勒城外发现的1尊等身大的佛陀坐像（约5～6世纪），手作禅定势，衣纹全透明，造型接近笈多时代萨拉那特式的佛像。斯里兰卡雕刻特有的品种是立于塔寺石阶两侧的守护神石和铺在阶前的半圆的月形石。守护神石通常雕刻蛇神那伽。月形石则刻有多条鸟兽行列与花卉图案相间的浅浮雕饰带，动物以狮子、大象、公牛和马4种象征性的圣兽居多。阿努拉德普勒地区的6块8～10世纪的月形石浮雕最为精美。

波隆纳鲁沃时代　（993～1236）这一时代亦可分为两个时期：①朱罗人统治时期（993～1070），朱罗人带来了印度教文化，在新建的都城波隆纳鲁沃兴修了一些印度教神庙，其中石造的湿婆神庙2号（11世纪）显然是南印度神庙的翻版。当地出土的舞王湿婆、帕尔瓦蒂等铜像，多属南印度朱罗王朝的舶来品。②僧伽罗人恢复统治时期（1070～1236），特别是波罗迦罗摩巴忽一世（1153～1186在位）及其后继者统治期间，大力复兴佛教文化，恢复了阿努拉德普勒时期的佛塔建筑传统。12世纪波隆纳鲁沃的吉里寺大塔便沿袭了鲁凡韦利塞耶大塔的形制。同时，此期的佛教文化中已渗入印度教文化的某些因素。波隆纳鲁沃12世纪兴修的砖砌厚壁佛教祠堂睹波罗摩寺、兰卡蒂拉克寺和蒂凡卡寺，长方形的平面设计与印度教神



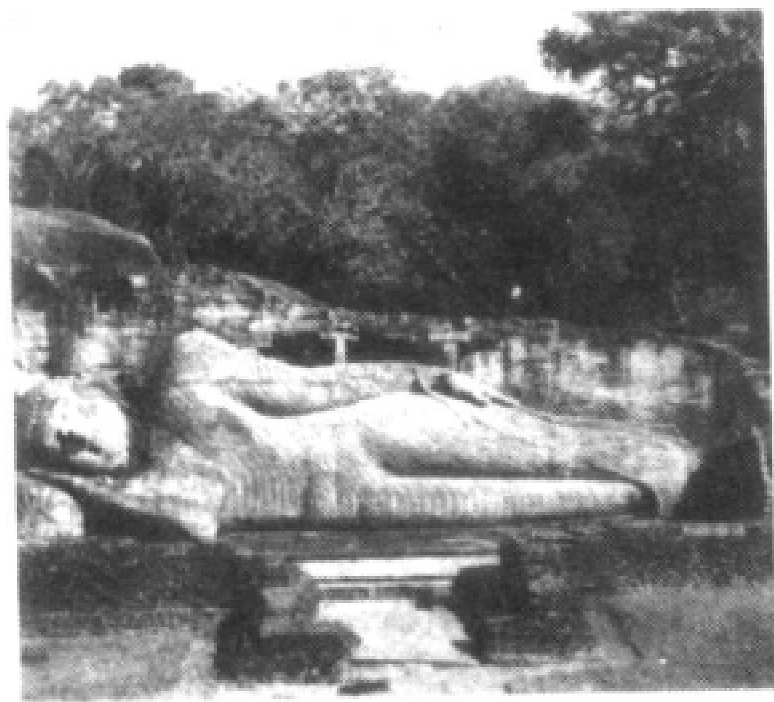
波隆纳鲁沃佛塔入口守护神石与月形石

庙相近。7层方尖角锥顶的砖塔萨德·玛哈尔·普拉萨德（12世纪）也接近印度教神庙的高塔。此期的雕刻亦受到印度中世纪巴洛克美术风格的感染，塔寺的墙壁和石柱上的装饰浮雕渐趋繁复华丽，守护神石的神像身上的珠宝饰物增多，月形石浮雕的装饰性增强而象征性减弱。此期的佛像追求巨大的尺寸和个性化的表现，衣纹多以间隔相等的平行凹线刻画。波隆纳鲁沃的伽尔寺的4尊天然花岗石雕刻的佛像（12世纪）是巨型佛像的代表作，其

中涅槃的佛陀卧像长达14.12米，最北端的1尊佛陀（一说阿南陀）立像高6.93米，双手交叉在胸前，面容哀苦，表现了悲悯众生的情怀。世俗人物雕像的个性表现更加显著。例如波隆纳鲁沃南部波德古尔寺的1尊花岗石国王立像（约11～12世纪），据说可能是波罗迦罗摩巴忽一世的肖像，高3.5米，手持王权之轭，雕刻风格写实，既表现了僧伽罗人犷烈的性格，又表现了佛教徒的虔诚和王者的尊严。此期还出现了斯里兰卡本土崇拜的巴蒂尼女神铜像（约12世纪），那纤细优美的造型似乎是从南印度帕尔瓦蒂铜像脱胎而来。

都城屡迁时代　（1236～1505）从波隆纳鲁沃王朝覆灭到葡萄牙人占领康提。这一时代僧伽罗王朝更迭频繁，都城迁徙不定，文化日益衰微。僧伽罗人为抵抗羯陵伽的威胁转而求助于朱罗人和潘迪亚人，再次引进印度教文化。此期的雕刻趋向纤巧细密的装饰风格，月形石浮雕的半圆形状已不规则，花卉图案复杂繁琐。佛像艺术水平比波隆纳鲁瓦时期大为衰退，石雕佛像极少，南印度铜像式的小型青铜佛像较多，顶上肉髻呈火焰状，衣饰与背景纤丽浮华。

1877年建立的科伦坡博物馆藏有斯里兰卡历代艺术珍品。



伽尔寺的涅槃卧佛像

【东亚雕塑】

朝鲜　高句丽　高句丽的佛像制作可追溯到4世纪末。但现存最早的是1963年在庆尚南道宜宁郡发现的金铜如来坐像（汉城国立中央博物馆）。这尊如来佛像通高17厘米，上有延嘉七年（539）铭文。此外还有黄海道谷山郡出土的辛卯（571?）铭文的金铜三尊像（汉城私人藏）、平壤平川里出土的金铜半跏思惟像、平壤元五里寺址出土的泥佛。这些佛像以北朝样式为基础，流露出高句丽素朴的民族特色。

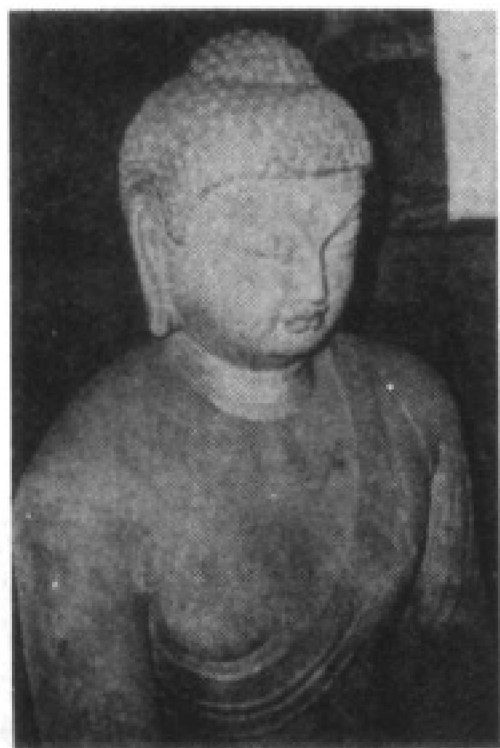


半跏思惟菩萨像（古新罗）

百济　百济的佛像，在以中国北朝样式为基调这一点上，与高句丽相同，但它还深受南朝样式的影响，性格温和，面带微笑，被称为“百济式微笑”。现存佛像几乎全出土于扶余地区。军守里寺址出土的金铜菩萨立像（汉城国立中央博物馆），是6世纪末叶百济佛教造像的典型。同地出土的石刻如来坐像（汉城国立中央博物馆）的衣褶属于中国龙门石窟体系，但圆脸上绽开“百济式微笑”。忠清南道瑞上郡龙贤里的云山摩崖三尊，成于7世纪前期，为百济最早的摩崖佛像。

新罗　从6世纪初起，大量制作佛教雕塑。574年，皇龙寺铸造过大型金铜佛（无存）。庆州西南断石山神山寺的摩崖佛像群，可追溯至6世纪，为最早的石佛。庆州南山的三花岭三尊石佛（644？汉城国立中央博物馆）、松花山半跏像（庆州博物馆）、拜里三尊立像等是7世纪中叶的作品，反映了中国隋朝至初唐的风貌。同时代的金铜佛——塔形冠弥勒半跏像（汉城国立中央博物馆）、汉城三阳洞出土的观音立像，则可窥见新罗样式的形成过程。

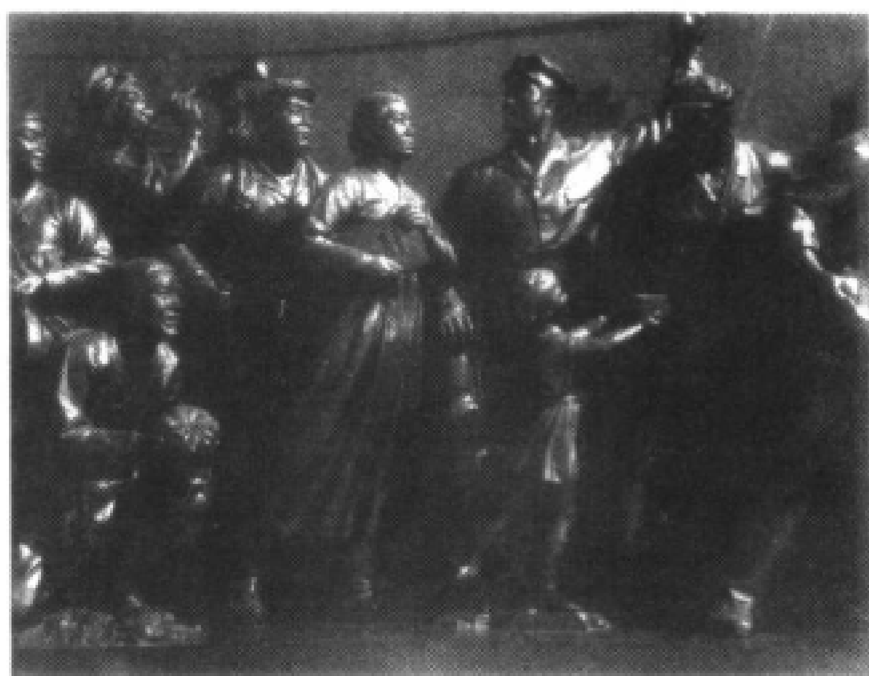
统一新罗佛像雕塑8世纪开始新罗



石窟庵释迦如来座像

化，以庆州为中心发展了民族风格。四天王寺址出土绿釉砖像，庆尚北海军威三尊石佛非常似新罗人，但仍残留有7世纪后期雕塑中的生硬感。8世纪初叶，佛教造像大量使用了花岗岩，新罗样式在8世纪中叶达到了顶点，代表作有庆州石窟庵的释迦如来坐像。但从9世纪起，雕塑本身开始衰落，石佛的头、肩膀萎缩，状如团块，也没有发挥出花岗石的长处。这时，可能因钢材不足而开始造铸铁佛，然而一般面貌丑恶可憎，失去了8世纪盛期风貌。

高丽　始于新罗晚期的铁佛在高丽早期仍流行。石佛充满体积感，富有生气，如江陵神福寺、五台山月精寺的菩萨像。



万寿台大纪念碑群像　朝鲜平壤

中期以后，雕塑逐渐衰落，除小型作品外，没有多少艺术价值。

日本　飞鸟和白凤时代　雕塑多为佛教题材，飞鸟时代流传经朝鲜半岛传入的中国南北朝样式，白凤时代流传中国隋唐样式，由稚拙美风格向大方的古典美风格急速发展。从6世纪前半叶起，来自百济的工匠带来佛像后，日本才开始制作佛像。从事造佛的多是来自中国和朝鲜的工匠及其子孙，著名的有鞍作止利。飞鸟雕塑一般可分为两大系统：①占主流的中国北朝（主要是北魏、东魏）样式，如止利派的严峻风格，代表作为飞鸟大佛、法隆寺金堂释迦三尊像、梦殿观音像；②中国南朝样式，风格柔和，代表作为百济观音像。这一时代的佛像都重视正面观照，佛像的背面简略，在止利派的作品中，衣纹左右相对，面部稍长，眼呈杏仁形，嘴唇



阿修罗像

带有古朴的微笑。雕塑中，铜像（主要是金铜佛）和木雕（大多是一根整木头）占主要地位。白风时代的雕塑，如观心寺的金铜观音菩萨立像，体型略有起伏，胸满臂鼓，还戴有三面头饰，身上挂满璎珞。它显示出7世纪中叶流行的中国北齐、北周样式。这时起，又增加了漆像、塑像、砖佛等新样式。7世纪末期，药师寺金堂的药师三尊体躯丰满，日光、月光菩萨姿态自如，衣纹自由，呈现初唐风貌。

奈良时代　佛像雕塑采取新传来的唐朝样式，并作为国家事业而盛行。形象均匀、写实、优美、理性，完成了古典风格。造东大寺司的造佛所，活跃着许多工匠大多为大陆人后裔，制作了东大寺大佛等大型造像。技法上，金铜像、夹纻像、木心干漆像、塑像是主流，代表作有：东大寺诞生释迦佛（金铜）、东大寺法华堂不空羂索观音（夹纻）、唐招提寺毗卢舍那佛（夹纻）、圣林寺十一面观音（木心干漆）、东大寺戒坛院四天王（塑像）等。

平安时代　平安前期的雕塑有两个系统：原造东大寺司等官营造佛所工匠的唐风雕塑，民间佛师的木雕。它们在样式、技法上的融合，形成平安后期的和样雕塑。康尚及康尚派的作品，面部圆满，表情增添笑容，肩线变得平滑，衣纹刻线变浅，如东福寺同聚院不动明王像（1006）、广隆寺千手观音坐像（1012）。定朝综合父亲康尚的作风和奈良的传统，恢复前期干漆像中就已出现的塑形表现，在其代表作——平等院凤凰堂阿弥陀如来像（1053）上，圆满和谐的佛姿，满足了人们对净土的幻想。飞光背光、九重莲花座上产生华丽的样式，技法上完成了多木雕。他还组织大规模的佛所从事雕塑。定朝式在以后长达1个世纪的时间内为雕塑界的主流，并且渗透到地方。



弥勒菩萨像



金刚力士像

镰仓时代　雕塑界流派众多，除了延续前代的定朝后裔外，主要有院派、圆派、庆派。院派、圆派在京都为宫廷、贵族造佛，风格保守，沉溺于程式化。庆派试图脱离拘泥于一般美感变化和专注古典的定朝样式，他们与武家关系密切，在东大寺复兴时的造佛已崭露头角，以后形成镰仓雕塑样式的主流。庆派的代表人物是运庆、快庆。运庆注重于对人物形象的深刻内向性表现。快庆则以秀丽的表情为特色，如波士顿美术馆的弥勒菩萨立像（约1189）。13世纪中叶起，运庆样与宋风相结合，产生以镰仓大佛为代表的地方样式。

室町时代　庆派佛师与南都佛师进入活跃期，但样式上没有新的发展。新兴的



空也上人像

禅宗在顶相雕塑上反而不乏杰作，如瑞泉寺的梦窗国师像、酬恩寺的一休和尚像。后期在能面具、狂言面具上开拓了雕塑的新天地。

桃山时代　佛像肖像雕塑程式化，失去了新的创造力和活力，但又试图维系运庆以来的传统。新兴的能面具和建筑附饰雕塑上，略有新意。



新海竹太郎：《淋浴》

明治、大正、昭和前期　明治初期的雕塑有两种倾向：石川光明、高村光云等人试图采用西方写实手法来复兴传统的木雕；意大利雕塑家 V. 拉古萨到工部美术学校任教，则全面推行西方的雕塑风格，大熊氏广、长沼守敬、朝仓文夫等继其后。明治末年，由于私淑罗丹的狄原守卫、高村光太郎归国，雕塑向西方体系进了一大步。大正时期的日本美术院雕塑部中，中原悌二郎、户张孤雁等人继承狄原守卫的理想，平栉田中、佐藤朝山等遵循冈仓天心遗志，重视木雕。A. 罗丹晚年的助手藤川勇造，在二科会中创立雕塑部。进入昭和时期后，又涌现出一些有名雕塑家，如日本美术院的桥本平八、国画会的清水多嘉示、新制作协会的本乡新、官展的斋藤素岩。在立体主义的影响下，笠置季男、堀内正和从事抽象雕塑。



荻原守卫：《女子》

二战后　战后的雕塑发展缓慢，战前的本乡新继续活跃。1960 年前后出现流政之、江口周、小田襄、若林奋等雕塑家，他们的作品显示出新的空间意识。60 年代对人类活动及其环境的关注，使雕塑明显多样化。具象雕塑中，佐藤忠良、柳原义达的作品有特色，一般明显是人像的解体。使人像抽象化而获成功的是丰福知德。



本乡新：《抱鸡女》

【拉丁美洲雕塑】

墨西哥中区 墨西哥中区的雕刻以奥尔梅克艺术为最早，奥尔梅克的雕刻可以



丰收女神 （墨西哥）13 世纪

算是墨西哥中区与玛雅地区两地美术的渊源。约在公元前 10 世纪，古代印第安人已能烧制小型陶塑人像。从出土的陶像看，它们多是女性，这个时期宗教神灵也多是女神，如大地女神、丰收女神、玉米女神等，这些都是原始时代之末母系氏族社会中人们对女性崇拜的反映。

奴隶制社会的严酷性把男性推到社会历史舞台的前沿，男性成为现实生活中劳动、战争与各种活动的主角和领导者。雕刻题材转向对男子的歌颂。各种男子形象的雕刻大量出现，最有代表性的是巨大的石雕头像，这些墨西哥湾沿海一带的巨石头像的原料来自几十公里外的山岭，是什么工具与工程把这些几十吨重的巨石运到各雕刻地，至今难断。一件 3 米高的巨石人头像重约 20 吨，戴着紧裹的头盔，圆脸厚唇、宽鼻大眼，怒视前方，威武神圣，很有领袖人物的风度，体现了一位受人尊敬的武将统帅的威严，可能是当时奴隶们为战死的头领树立的纪念碑，并把它与神灵崇拜联系在一起。比如那近似圆形而又无颈无躯的人头，直接放在大地之上，很像太阳刚刚从地平线上升起。这件巨石人头像作为奥尔梅克艺术的典型雕刻，可能是公元前 8 世纪至前 4 世纪左右的作品，距今已经两千五百年左右，由此可见，美洲印第安人文明的步伐与欧亚大陆的文明是相差无几的。这件雕刻单纯概括而又奔放的技法，既有极强的写实性，体现了男子的刚强力度与敏锐感觉，又有一定的抽象性，表达出印第安人那种信仰中的永恒性与神秘感。这类巨石人头雕刻在东马德雷山脉的野岭山丘散落着许多，它们既是当年祭神活动的需要，也是部落征战的纪念碑，更是印第安人艺术才能的体现。它们与山岭原野和天地日月相处千年，恒久地凝视着人间沧桑，无保留地赞美着创造了它们的印第安人的子子孙孙。

奥尔梅克艺术不仅有奔放粗犷的巨石人头像雕刻，而且还有精良小巧的玉石人



巨石人头像 （墨西哥）前 5 世纪

体雕刻。这些小型玉雕别致考究，有玉石、翡翠、蛇纹石，有蓝、绿、棕等色。这些雕像以男性裸体为主，多在 10 厘米至 30 厘米。作为美洲远古文明表现形式之一的奥尔梅克玉石人像雕刻，以坐像立

像两种为多，主势有前伸、扶膝、抱胸等。技法概括而又有细节，朴素憨厚的形象中隐含着威严神圣的表情，厚唇高鼻、圆脸丰颊，形象特征极似真实生活中的人类，艺术家是依据人的形象来塑造人所崇敬的神灵偶像。这些玉石雕刻也多创作于公元前6世纪至前4世纪的奥尔梅克艺术的盛期。

奥尔梅克雕刻的另一体现，是浮雕式图腾石板及图腾石柱。图腾崇拜是世界原始民族普遍具有的一种早期神灵崇拜方式，是人类在无法解释自然与社会的复杂现象，而又要维持其平稳发展，所创造出的一种自我约束机制的物质形制，故又称"图腾制"。古代人把对自己及家庭和部落有约束力的动物、植物、人物及自然现象，当作管理他们的神灵加以崇拜，经过人的想像加工，形象化地雕刻出来，立为图腾石柱石板，以求平安幸福。图腾石柱在墨西哥中区及玛雅地区均有许多，凡有村寨之处便有图腾石柱。

墨西哥中区的雕刻到了后古典时期，阿兹特克人已具有很强的写实造型能力，艺术的题材虽然仍是神灵，但如欧洲文艺复兴一般，不过借题发挥，表现人间生活的喜怒哀乐。比如一件《生殖女神》的雕刻，实质上是极真实地表现了阿兹特克妇女蹲式生育的习俗，以及产子过程中生理的疼痛与心理的喜悦交织在一起的复杂表情。

陶塑人物是奥尔梅克雕刻艺术的又一类型，它们没有巨石雕刻那般神秘而严肃，那是为少数人物乃至神灵而创制的，陶塑人物与民众生活紧密相关，在风格上乐天开朗，欢快而有幽默感。这些陶塑有神灵题材，有劳动、运动、生殖等生活题材。

奥尔梅克艺术的后期（公元前后）发展出一种新型石碑雕刻，是以浮雕为主的不同形状的长扁石碑，相当于中国的灵



生殖女神　（墨西哥）

牌，一般不算太大，为陪葬所用，包括轭形、斧形和叶形三种。石碑上有的刻着人物、动物，都是极度夸张其头部和五官的，表现出一种恐怖威严的神情。有的石碑上是蛇神保护人物的浮雕。有一轭形石条，是为当时祭司行施宗教礼仪佩带在身上显示威风的器具，中间凹陷，四周是复杂的图案。

由于印第安人崇拜美洲虎，在拉本塔的宫殿遗址下发现了一尾用蛇纹岩镶嵌的美洲虎面具，巨大而程式化的面形可能与宗教仪式紧密相联。还有一个建筑附属的整石祭坛，坛立面刻着图案化的美洲虎，祭坛下面的洞口还有一祭司人物雕刻，戴有华丽头饰，头托美洲虎面具婴儿，以奉献姿态表现出王子与众臣民的亲密无间替代了死去的先王。

在埃尔塔欣，有一件精美的球场浮雕，下边是繁杂的图案，上边程式化的人物似乎是一个被俘的奴隶正在受到应有的惩处，站立者可能正在把奴隶作为礼仪的祭品。美洲印第安人自古一直流行以活人



武士坐像（陶塑）（墨西哥）10世纪

的心脏作为供品的风俗，并举行盛大的奉献活人的宗教仪式。浮雕中的人物也并不是表现现实生活中的人，而是神灵，但其形象却似魔鬼般阴森恐怖。据考证，古代印第安人把一切让他们惧怕的东西都作为神灵加以崇拜。

在阿尔班山的一些台庙及坟墓上，亦有许多雕刻装饰物，其风格内容多与奥尔梅克近似。

墨西哥中区雕刻艺术的最后阶段是后古典时期的阿兹蒂克王国时代。由于帝国的强大及宗教的强化，形成了庞大的宗教贵族合一的阶层，艺术均按上层统治者的口味，雕刻成熟但缺少独创性。雕刻随建筑一起呈现出宏大的规模和定型化倾向，当然也有独创性的作品，具有着敦厚古朴的普遍性印第安艺术风格，虽然都运用高度概括的技法，但并不影响艺术表现力的丰富，包括一些动物雕刻也具备同等的创造性特点。在铁诺奇蒂特兰的太阳神庙坛下，有一重10吨的圆形大石，石上的浮雕是被肢解了的月亮女神。1790年在墨西哥中心广场发现了一件重24吨的“第五太阳石”，这块圆形巨石直径近4米，圆周超过12米，上边刻着有阿兹特克人历史传说中的四个时代的图像，这可算墨西哥中区印第安人雕刻艺术的一个总结。

在墨西哥中区的雕刻中，陶塑人物是最古老、最普及、也是最生动的一类。自前古典期的奥尔梅克艺术起，就在民间广泛流行各式陶塑人物，经过古典期的特奥地瓦坎艺术，直至后古典期的阿兹特克艺术，配合着作为生活用品的陶器，一直不断地有着陶塑人物显示着印第安人造型艺术的才华。成就最大的是沿海一带塔拉斯堪人创制的陶塑人物，主要是活动中的人体造型。比如一件运动员像，是一个富于幽默感的人物，以浓厚的民间艺术趣味继承着前古典期夸张而自由的传统。另一件陶塑坐像，塑造了一个身穿盔甲的武士，坐在那里昂首等待进发的命令，也似在征战途中休息。这件陶塑造型写实，刚柔相间，气势威武。

一件著名的塔拉斯堪陶塑群像，表现的是九个女性围着三个男性在舞蹈。雕件不大，动态各异，造型简练，却生龙活虎，表现了印第安人劳动之余的欢乐，歌颂了他们之间的亲密无间的情感，体现了这个民族的奔放开朗的性格及印第安人艺术形象的共同特征：长头高发，扁面裸体，乳房突出，体态丰盈，感情狂放不羁。

还有一些更小的动物陶塑，是作为生活中的玩具和摆设用的，如蛇、羊、猎狗、鸟等。据说古代印第安人有养狗和吃狗肉的习俗，在原始神话传说中，狗被描述成阴间引路的动物，所以印第安人大量制作狗的陶塑，并表现得十分健壮肥大，一些人死后以狗的陶塑作为陪葬品，希望它能在阴间继续为人引路。蛇，尤其羽蛇，更是墨西哥中区印第安人崇拜的动物，他们把羽蛇当作善的力量与生命精华的化身。建筑中到处附雕有羽蛇，羽蛇陶塑就更是普及众民万家。



科潘的石碑雕刻

玛雅 玛雅雕塑为蒂卡尔和科潘的雕刻石碑最出名。石碑用整块的巨石雕成，正面往往刻上一个君主或贵族的形象，穿着华丽的服装、戴着庞大的头饰、直立，侧面和后面往往刻满了象形文字，记载历史事件和时间。蒂卡尔石碑多用浅浮雕在正面刻以贵族或武士的侧面立像，而在科潘石碑中往往表现出对高浮雕的偏好，具有高度写实和近乎巴洛克华丽装饰的人物



C号石碑 （玛雅）科潘8世纪

正面而立，被周围服饰和头饰的繁缛细节刻画所包围，但人物面部却显得安详而庄严，简洁的刻画与繁琐的装饰形成强烈的对比。科潘的建筑装饰雕刻也有大量的高浮雕，近似圆雕，如球场象形文字石阶上面的高浮雕人物几乎已经脱壁而出。

石板浮雕常出现在玛雅的建筑和墓室中，大多为浅浮雕，如在帕伦克北部的建筑中的石板浮雕饰板。这些浮雕虽然刻得较浅，却具有很强的体积感，人物形象通常都是正侧面，刻画极为写实，面部和手的细节表现得很优雅。有的小型石饰板表



石板浮雕 （玛雅）

现更为生动，人与动物挤在一起，不同的动物交相混杂，甚至还有依偎在一起的裸体形象，刻画得既写实又夸张，还富于装饰性。石板浮雕的另一杰作是碑文寺地下墓室的石棺盖板浮雕，表现的是坐在地魔头上的一个神像，他身上还长出生命之树。

在建筑装饰中，大多数雕刻是石灰泥雕。在帕伦克和许多城市的建筑外墙和房



海纳岛上的彩塑人像

间内部装饰着石灰泥雕，并涂以彩色。这些石灰泥雕与石板浮雕相比更接近高浮雕，人物面部近于圆雕，凸出的鼻子、张

开的嘴、突出的牙齿，都与圆雕的处理手法相同。在帕伦克地下墓室里还发现了两个石灰泥圆雕头像，其中一个特别精彩，以其高度的写实性达到了玛雅雕刻的顶峰。

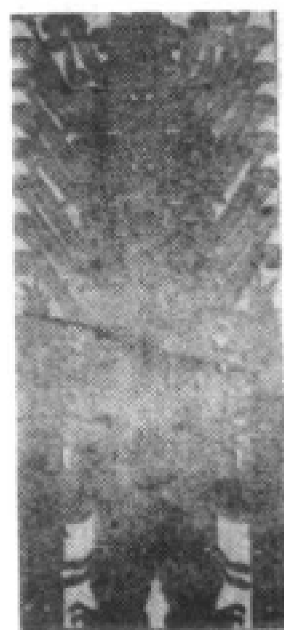


雨神恰克穆尔　（玛雅）奇琴伊察 12 世纪

玛雅彩塑陶像特别多，在尤卡坦西海岸的海纳岛上有大量发现。这些陶像是作为陪葬的器物，有的握在死者手上，所以尺寸很小，不超过 30 厘米高。但表现的题材极为广泛，有各种人物和大量细节的刻画。这些小陶像很有表现力，不论是脸部还是整个人物形态都显得富有生活气息，仿佛是生活中的速写。同时这些人物又具有庄严的外表，除尺寸太小外，完全具有纪念碑的性质。其中还有成组的雕刻，如主人与仆人、母与子，还有留胡须的老人、矮子和驼背等形象和大量的动物形形象。

尼加拉瓜　尼加拉瓜位于中美洲。在前殖民时代 1524 年前，有造型独特的巨石雕人像柱。这种人像柱大多有屈曲的腿，手臂迭放在躯干上，手上握着一根权杖或矛。人物还有衣着和织物的细节刻画。这种女像柱出自尼加拉瓜湖以东的琼塔莱斯地区。在莫莫通比托、萨帕特拉、琼塔莱斯还有一些坐在台基上的巨石像，高 1 ~ 4 米。有的还有动物纹刻在头、背和肩上，也有的头放在动物口中或爬行动物的颚骨中。有一些雕像刻在柱基上，大多是裸体，坐着或站着。人物表现的写实和动物表现的程式化形成一个鲜明的对比。在加勒比海沿岸地区，有用熔岩刻成的雕像，风格类似哥斯达黎加的。在莱昂地区的雕刻中，偶尔也可见到墨西哥艺术的影响，如恰克摩尔雕像，显出受北方影响。在加勒比海岸，有巨石斧，还有高达 1 米左右的三腿无缘辗石，做成兽形。也有石碗、石桌、玉石斧神像，接近洪都拉斯北部地区风格。

秘鲁　秘鲁位于南美洲。1531 年沦为西班牙殖民地，1821 年独立。它所处的中部安第斯地区曾于 3 ~ 8 世纪有过高度繁荣的文化。16 世纪西班牙人的征服和打击，使本土艺术衰落甚至消失。以后的几个世纪，秘鲁美术的发展完全受西班牙的影响。独立之后，更多地接受了欧洲美术的影响。



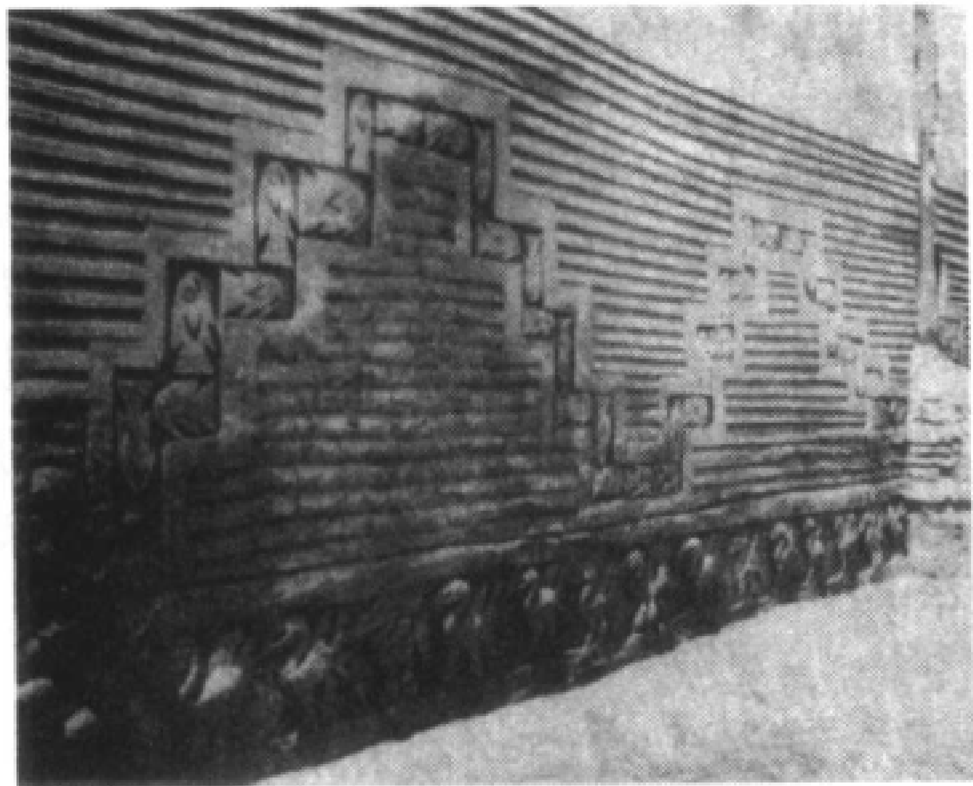
查文时期拉蒙蒂石碑

古代的秘鲁包括玻利维亚高原，又叫中部安第斯地区。这一地区地理条件复杂、交通阻隔，使分布在这些地区的艺术具有独特性和多样式的特征。

查文美术　秘鲁最古老的美术，出现于公元前 1500 ~ 前 300 年，是以北部高原的查文・德万塔尔考古遗址命名的。在这

个地方发现了一座古老的神庙，其中有一块石板浮雕，刻的是手握权杖、头戴着一块块垒起来的野兽的下腭的神。沿海谷地也发现了同一时期的陶器遗址，证明查文美术分布十分广泛，在各地有不同特色，又有风格上的相似，在秘鲁考古中被作为一个文化层来研究。

查文美术有几处重要的建筑遗址，主要分布在北部高原的安第斯山脉以东。这些建筑内部有房间和走廊，外面墙上标着一排排人和猫科动物的头像，上面的方砖檐口上有浮雕。建筑的门楣一般采用两根柱子来支撑，楣上刻着一排站着的鸟儿，柱子上刻着浮雕人像、鸟头、鸟翅和鸟



奇穆人的建筑浮雕

爪。这些建筑中最古老的部分是一块马蹄形的石头，向东开口，它的深处刻有一个浅浮雕的大偶像。

查文雕刻有锥形石板，其中著名的有一块刻有美洲虎形象的石板。另一块刻着一个长着猫脸由蛇形组成头发的人像。此外还有表现蝙蝠、鸟的浮雕板，可能原来是建筑物的一部分。此外还有方尖碑雕刻，其中有著名的特约方尖碑，上面刻有鳄鱼形象，还装饰着眼睛和尖牙。这些雕刻都有着装饰性和人兽合一的特点。查文雕刻普遍有厚重有棱角的效果，到较晚时期更为突出。小型石刻动物身上装饰有抽象纹样。

蒂亚瓦纳科美术　在古代秘鲁的南部高原、今玻利维亚境内的一个叫蒂亚瓦纳科的小村子里发现有10多平方公里的古代废墟和大量的遗物。这些地区发现的文化被称为蒂亚瓦纳科艺术。这一文化繁荣于古典时期，此后在北部高原以及更广泛的地区产生了深远的影响。蒂亚瓦纳科艺术首先是大量的砖石建筑和巨石建筑。在南部高原不时可以见到一个个巨石门，其中最大的一个叫“太阳门”，上面刻有很多半人半动物的形象。金字塔是长方形的，上面有建筑物，建筑物上常刻有石像，门上刻有长方形图案浮雕，有的石刻被准确地分块粘合在一起。也有厚重的石雕像，最高达7米多，这种石刻实际上是刻有浮雕的柱子。蒂亚瓦纳科的雕刻显得僵硬。雕刻和建筑原来都是涂色的，有的细部还包有金片。

印加美术　印加帝国几乎没有什么大型雕刻，只有不少成功的小雕像。最常见的是石雕小羊驼，线条简练，几乎是用几何形来表现这一动物，但造型很生动。还有鱼或羊驼形的容器，用坚硬的石质刻成，形象也很概括，以其简朴的形式接近完美，表现了对坚硬石料的独具特色的处理。小型人像石雕面部刻画以写实为主，常有大大的眼睛、挺拔的鼻梁和坚毅的下巴，头上戴着简单的头饰，服饰的表现用简单的几何图形。这种小型人像的面部和头饰、衣着的刻画并不程式化，似乎是肖像，具有秘鲁高原山民的相貌特征，表现出印加艺术家对人物形象的概括力和表现力。

十一、亚洲雕塑

【《萨尔贡一世头像》】

是在尼尼微出土的一个赤铜头像。这是一件少有的古代艺术精品，是一件写实性很强的雕塑。这件青铜头像造型严谨而富有概括性，线条肯定并有明确的转折，神态自然且有超度感，个性鲜明并饱含了刚毅和过人的智慧。这件青铜头像雕塑不仅远远超过苏美尔时期的艺术水准，在后来的很长历史时期也少有达到这般功力的作品。作品表现了人民对萨尔贡一世的崇拜达到相当的高度。技法上的写实性也使后来的希腊艺术找到了最早的渊源出处。



萨尔贡一世头像（青铜）
（两河）前24世纪

【《纳拉姆辛纪功碑》】

阿卡德王朝的第三代国王——纳拉姆辛（NaramSin 公元前 2291—前 2255 年），是又一位骁勇善战的统帅，他进一步扩大了阿卡德王国的领土，将王朝的国力推到鼎盛期。在苏萨出土的一块石碑，便是为纳拉姆辛率领军队打仗凯旋而雕制的庆功碑。

在这块 2 米高不规则的尖石碑上端，右边是高高的山头，山头上方是光芒四射的太阳，太阳旁边是一个略小的圆形放光体，标示月亮的光辉，象征纳拉姆辛领军日夜奋战。山头斜坡上是吹号的号手，他仰坐的动势与高高的号角为整齐单一的行军队伍起了调配气氛作用。吹号手后边的一人站立在山前，用双手在山面上写满楔形文字，记录此次出征的过程，歌颂纳拉姆辛的战功。高大的纳拉姆辛国王站立在山尖旁边的最高处统领着军队，手持宝杖，头戴象征国王的牛角金盔，俯视着山下求饶的敌人。战士们在他的号召下精神抖擞，紧随其后，奋勇登山，向前推进。



纳拉姆辛纪功碑　（两河）前23世纪

纳拉姆辛纪功碑是一块叙事性及观赏性均很强的石雕，构图克服了苏美尔时期

浮雕的平行排比的单调感，在起伏的山岗斜坡上人物动势各不相同，疏密起伏适当穿插，使人们通过这小小石碑上的十几个人物的不同姿态，似乎感觉到千军万马的宏大气势。

这块四千多年前的小石碑意义十分重大，它是两河流域第一块通过一幅浮雕画面来记载重大历史事件的纪念碑，为后来各地各国纪念碑的创制树立了标样。

【《人首翼牛像》】

两河流域神话传说中保卫民众和国王



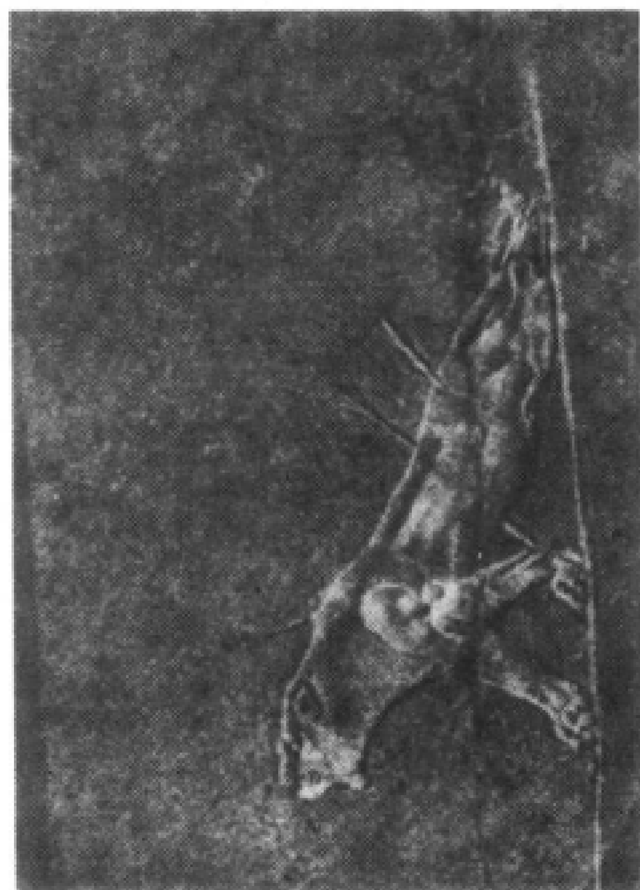
人首翼牛像　（亚述）前8世纪

的神灵——守护神，被描绘成一只带有翅膀的公牛，头部又是人的形象，故称“人首翼牛像”。萨尔贡二世宫殿门前的两尊人首翼牛像是西亚两河美术遗存中最完美的雕刻。这是两件极具浪漫色彩的雕刻杰作，它体现了亚述时代两河流域的信仰：对天上飞翔的雄鹰大雁及地上耕耘的公牛的爱戴崇拜，一个给予人类精神自由，一个给予民众物质温饱，头部的人首又标示着他具有人类的智慧。萨尔贡二世王宫门前的这两尊雕刻的“人首”，是国王本人的形象，有着一副慈祥的面貌，同时又拥有威严的神态，说明萨尔贡二世本人就是万民之众的守护神。这件立雕与高浮雕相结合的杰作还有一个与众不同的特点，即共有五条腿，正面观望给人以站立的稳定感，侧面看又给人以行走的运动感。

由于这件雕刻的成功，使“人首翼牛”走遍西亚各地各国，后来的新巴比伦、波斯、赫梯等的城门及王宫，也多立起五腿的人首翼牛像，用以威镇四方，安护民众，显示王权。

【《濒死的雄狮》】

这块浮雕是亚述（公元前七世纪）时期的作品。它表现的是亚述国王猎狮场景中的一部分。从全构图中可以看出亚述国王猎狮不是在野外，而是在他的王宫花园中进行的一种为取乐而设的残忍游戏。狮子从笼里放出来，若国王射不死它们，卫士们就即刻把它们杀死。因此，狩猎中应有的勇敢精神，在御花园中却变成了戏剧形式。雕塑家也就针对这一点，在作品中突出反映的不是人物的紧张、勇敢，而是狮子的悲剧性遭遇。它以写实手法，刻划几只受伤的雄狮，其中一只身中三箭，热血涌流，但仍在作最后挣扎，它吼叫着，表现出不甘于死亡的降临。作者在这里似



濒死的雄狮

乎曲折地反映了当时被征服者在亚述人的残酷迫害下的倔强与愤怒。雄狮被刻划得非常成功。它的下肢不能活动了，但前肢仍迈开向前的步伐，支撑着那昂起的怒吼的头。它欲进不能的悲剧结局，突出了坚强性格，把观者紧紧地吸引住。在技法上，它吸取了埃及的薄肉雕手法，最高点与壁面之间距离极小。形体的结构高度概括，只在必要地方略做雕琢。重点刻划外轮廓，用明确、流畅的阴刻线条与壁面隔开，呈现出完美的整体感，形象鲜明、突出。它的外表是粗糙的，这种凹凸不平的表面，能在任何光线下，造成颤动不安的效果，加强了作品的表现力。



舞蹈的湿婆神（黄铜）（南印度）13 世纪

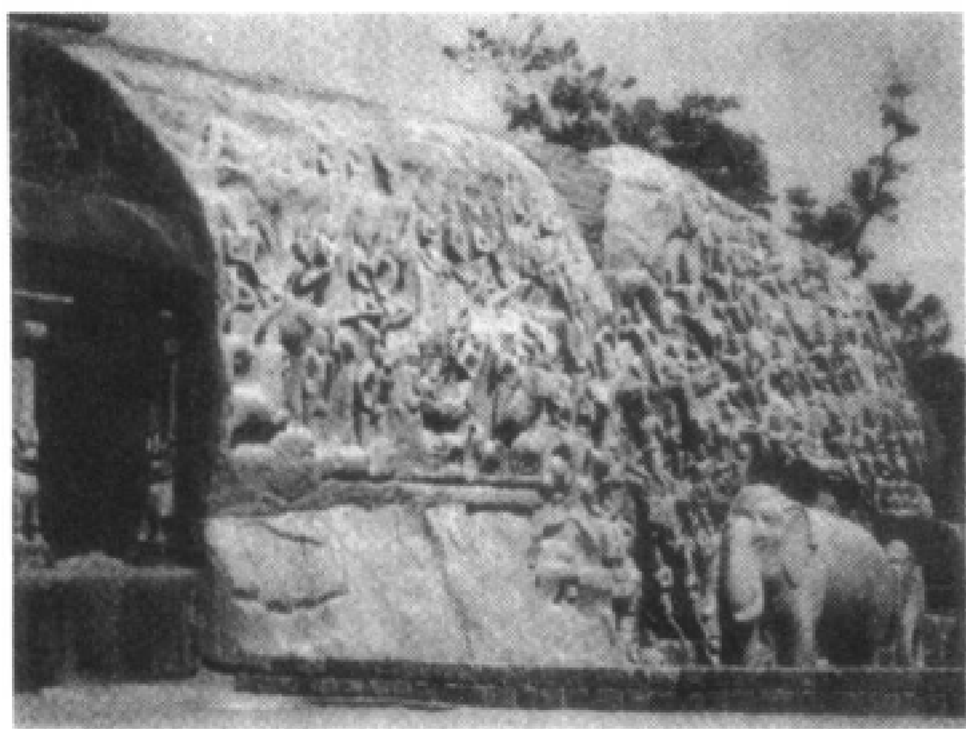
【《舞蹈的湿婆神》】

由于湿婆神是传说中的印度舞蹈创始者，被尊为“舞王”，此作又可题为《舞王湿婆》。表现这类湿婆做舞蹈状的雕刻有许多，最著名的是南印度朱罗王朝（9 世纪—13 世纪）的一件铜镂雕刻。这件铜雕的湿婆具有婀娜多姿的女性身段，翩翩起舞的四只手臂各不相同，右上手持小鼓，表示节奏，象征宇宙生命脉搏；左上手的光焰表示湿婆的毁灭与创造的双重能力；左右下手一仰一垂，与腿的一弯一抬相协调，构成优美的舞姿。脚下的小人（侏儒）代表人类，以映衬湿婆的高大，王冠上的骷髅表示湿婆的毁灭本性，上方的月牙表示湿婆的光芒。头发上的小恒河女神起到画龙点睛作用。这件作品最精彩独到之处，还是蛋形圆环外框，表示恒河水经湿婆头流向人间，外边的三尖连环造型，既表示恒河水花又表示湿婆创造力的火焰，艺术上又给人以鲜花怒放之感。此《舞蹈的湿婆神》真可谓绝世无双的宗教艺术佳作。

【《恒河下凡》】

是一幅 9 米高、26 米宽的巨型岩壁高浮雕，作于 7 世纪的帕拉瓦王朝。浮雕内容来自广泛流传的民间神话传说：一位婆罗门教徒苦修千年，进入天界，告知众神人间干旱之苦，感动了众神，决定降恒河水赐福人间。水不能随意流淌，湿婆愿意承受天水冲压，从他的头部分成两半，再分许多支流，为民灌溉，最后汇成主流流入大海。此幅巨型浮雕便是表现恒河之水天上来的壮观景象，神龙王携王妃顺水而下，恒河水冲出一条大夹缝，两边天界人间的上百位裸体神民精灵均为恒河水奔腾降下而欢呼雀跃，连动物也为这人间喜讯而兴高采烈，大象露出含蓄的微笑，猫与老鼠和睦相处，猴子与鹿安闲嬉戏。

这幅巨型浮雕是印度古代美术中少有的表现世俗性极强的作品，浓厚的人间情味，丰富的奇思妙想，绝妙的生灵造型，饱满的构图画面，都使此件浮雕成为难得的一幅具有现实主义品位的著名作品。



恒河下凡　（南印度）马德拉斯南7世纪

【《阿育王狮子柱头》】

印度孔雀王朝阿育王时代的雕刻作品。磨光砂石雕刻，高约2.08米，约作于公元前3世纪中叶。1904年在印度北方邦萨尔纳特出土，是印度人民极为珍视的文物，现藏萨尔纳特博物馆。

萨尔纳特，即相传佛陀初转法轮的鹿野苑，曾立有1根柱身铭刻着阿育王诏谕的圆柱，高约12.8米。现柱身已断，柱头保存完好，通称阿育王狮子柱头。柱头顶端蹲踞着4只圆雕的雄狮，背部相倚，面向四方，前肢挺立在1块鼓状圆盘顶板之上（原先4只雄狮头上承托着1个直径83厘米的法轮，早已残缺）。顶板围以1圈浮雕饰带，镂刻着4只较小的动物：狮子、大象、瘤牛、奔马，每两只动物之间用1个法轮隔开。顶板下方刻有钟形倒垂莲花柱饰。在造型上，柱顶的雄狮轮廓分明，均衡对称，头颈和胸部的鬣毛雕成一束束密集排列的火焰状，上唇髭须刻成3道弧线，这些程式化的因素受到波斯阿契美尼德王朝雕刻的影响；而雄狮那威猛沉雄的面容，遒劲刚健的前肢和足掌，都充溢着印度雕刻特有的生命活力。饰带上浮雕的瘤牛和大象，自然、率真而生动，与印度河文明时代艺术的写实传统一脉相承。柱头雕刻材料采用的是一整块巨大的浅褐色楚那尔砂石。砂石表面高度磨光，光滑圆润，莹洁如镜，增强了作品既雄浑又柔和、既粗豪又细腻的总效果。在观念上，阿育王狮子柱头具有双重象征意味。整个石柱象征宇宙之轴。法轮是佛法（达摩）的象征，又是征服世界的“转轮圣王”的标志。柱顶的4只雄狮隐喻着佛陀唤醒世人的狮吼，也显示了孔雀王朝远震四方的声威。饰带的4只动物代表宇宙四方，与4个法轮间隔交错，构成回环往复、奔走流宕之势，象征着佛法广布，王风遐被。这一柱头的造型完美地体现了雕刻家的观念：阿育王以转轮圣王自诩，要凭借佛法的威力对世界进行精神的征服。而今，阿育王狮子柱头被视为印度传统文化的象征，并被选作印度共和国国徽的图案。

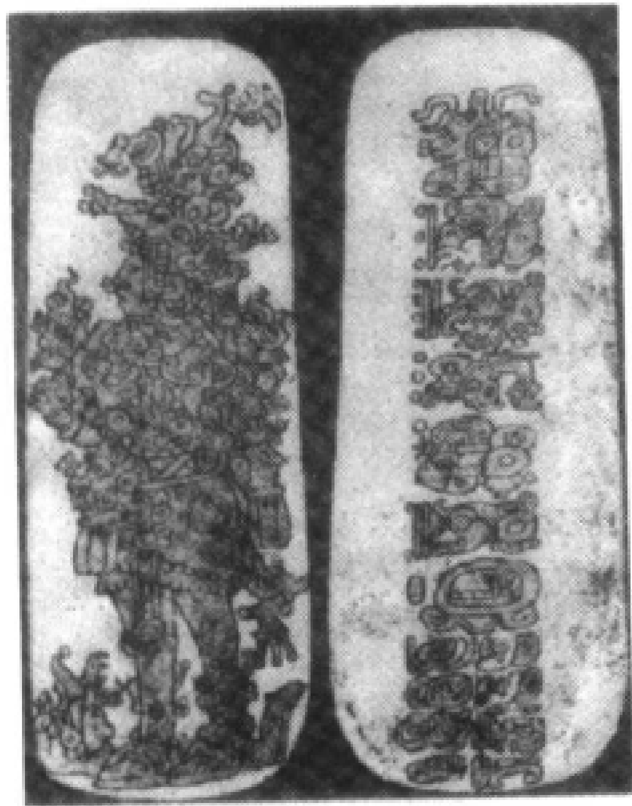


阿育王狮子柱头

十二、拉丁美洲雕塑

【《莱顿雕板》】

在玛雅板式碑石雕刻中，这是年代最为久远的一块，约制作于公元4世纪。由于被荷兰殖民者劫走藏于荷兰之莱顿博物馆，被称作“莱顿雕板”。这块发现于蒂卡尔城的几十厘米大的小型玉石雕刻，两面均为凹线形式的线刻纹浮雕，正面线刻人物十分写实，据考证可能是当时蒂卡尔城邦的著名统治者“豹脚王”。他脚下踏着一个仰翻在地的小人物，既可看作是对异族的征服，也可当成是对奴隶的压迫，若将其神灵化，便是对恶魔的制服。形象十分写实，神态威武，好似一个战场上的将军抓到了一个战俘。这件雕板不属于象征性的，也较少宗教味，有较强的世俗性和叙事性。背面的象形文字如今已难以识别，仅解读其作品创制年代，相当于公元320年。估计内容是描述正面人物的功德，同时反映玛雅人的生活、战事或祭祀活动等。这块一千七百年前的硬玉石雕刻，虽然只是板式凹线刻，但形象十分真实而生动威严，装饰繁复华美，线条流畅细密，足见玛雅人近二千年前的时代已有很高的审美追求及表现能力。



莱顿雕板　（玛雅）蒂卡尔4世纪

【《玉米神像》】

在科潘发现的玉米神像，是一件圆雕，约作于7世纪，可算是玛雅雕刻中最完善卓越的代表之一。这是一件接近真人大小的半身雕像，整个石像静中有动，神态自然，双手抑扬似在剥玉米状，头饰、发束、项链的整体梳妆打扮所具有的魅力美感，标示着千余年前印第安人生活水准达到了相当的高度。雕刻风格十分写实，那扁平脸、高颧骨、厚嘴唇，都很近似亚洲人的形象。



玉米神像　（玛雅）基里瓜7世纪

十三、大洋洲雕塑

【《复活节岛石像》】

复活节岛是太平洋东南部的一个孤岛，西距波利尼西亚最东的皮特凯恩岛还有近两千公里，东距智利三千五百公里，现归属智利，一般不把它作为波利尼西亚的组成部分。但它也是太平洋上万个海岛之一，从地理历史及人种文化上，应属大洋洲的成员，与波利尼西亚诸岛一脉相承。



太平台上的石雕像群　（复活节岛）

复活节岛的名称是西方人起的，因为1722年4月5日复活节前后，荷兰海军上将格罗文发现该岛，便取名复活节岛。当地土著人以波利尼西亚语称此岛为拉帕努伊岛，一个意思是“世界之脐”或“地球的中心”，另一说法是“石像的故乡”之意。还有称此岛为拉恩吉岛，意为“苍天的眼泪”。这个小小的三角形火山孤岛只有二十二公里长，十多公里宽，岛上土地贫瘠、植物单调，与东西有人之地都有千里海洋之隔，但令人难解的是，经考证，这里却有着几千年的文明，有过数万人在此一起生活，这里的土著人在西方人到来前已有了明确的等级制度与阶级划分，也发生过多次岛民内的部落战争。

据早期发现复活节岛的人描述，该岛土著居民也不像其他海岛那么单一，而有白色、黑色、微红色之分，头发有黑发、红发、浅褐发之别，形象薄唇高鼻者占多数，少量的厚唇矮鼻，耳朵有长耳人与短耳人之分。居民形象的复杂性引起一些人的兴趣，经考证一般认为：短耳人来自亚洲，是一批具有勇敢精神的黄色人种的亚洲人，在经波利尼西亚迁移的漫长历史过程中于7世纪至14世纪之间，来到这最东端的遥远孤岛。长耳人来自南美洲，可能是16世纪南美印第安人的印加帝国遭到西方殖民者毁灭性打击，一部分印加人顺季风与洋流漂泊而来，也可能在此之前几个世纪，古代印第安人已经来到这里。西方人发现该岛时，他们也已经在此生活了近二百年或更长的时间。以上说法是否准确尚待进一步考证。



荒野中的巨石人头像　（复活节岛）

关于复活节岛的文化及其以石像为代表的美术遗存的年代，也存在着两种说法。一种说法认为：复活节岛的文化是公元前创造的，计分早、中、晚三个文化

期。早期为公元前17世纪至前12世纪，有大石墙、中小型黑石像；中期为公元前12世纪至前4世纪，有长耳无腿半身的大石像，均在3米至6米高，最高者近十米；晚期为公元前4世纪以后，有带拱门的石屋。第二种说法认为：复活节岛的石像及其文化艺术的发展是公元后近一千年之内创造的，也分为三个时期。（1）公元4世纪至11世纪，岛上竖起较小的石像，建起祭台，举行一年一度的人鸟崇拜仪式。（2）公元11世纪至17世纪（1680年），在这五个世纪中岛民雕刻了许多的石像，创作许多岩画、木雕，有了象形文字。复活节岛的美术及其文化主要是此时期的产物。（3）1680年—1722年，在这不到半个世纪的时间里，复活节岛发生了巨大的变化，一是1680年起西班牙人与英国人到来，打破了该岛与世隔绝的封闭状态，一是岛内土著居民之间发生了大动乱，下层短耳人打败并杀死了所有的长耳人，并将许多长耳石像推倒或破坏。

以上的两种说法各有其考证依据。第一种说法（公元前）依据放射性炭（C_{14}）测定，算是有科学依据的，但是，不太符合人类社会的历史发展规律，因为两三千年前的大陆文明也刚起步，小小的汪洋孤岛上不可能超前创造出如此众多巨大而又技艺高超的石像。第二种说法（公元后）与人类历史的社会发展步调相一致。公元后大陆的文明发展迅速而猛烈，作为文明的余波，在近千年内陆续传到遥远的复活节岛，使之有了体现文明一定高度的雕刻石像及其他艺术门类，但这一推断与科学仪器的测定不一致。孰是孰非，尚留待进一步测定和探讨论证。

复活节岛的文化艺术发生发展的年代虽然至今未有定论，岛上的众多神秘难解的巨大石像是千真万确的客观存在，这些石像多数在岛屿四周面向大海，石像都立在一个大石台上，多数是几尊石像共同立于一个长方形平台，当地人把平台叫“阿胡”，可能为“祭坛”之意。最大的一个平台长达60米、高3米，上边立有15尊石像，平台中间有一斜坡道，供岛民上去祭拜。复活节岛的石像有戴帽与不戴帽的两类，多数为不戴帽的，东南沿海与北海岸有三十多尊石像，头上都戴有一顶圆柱形红石帽，是整块红色火山凝灰岩雕凿而成。最大的一尊仅石帽直径就达3米，高2.5米，俨然如一位高贵的国王所戴的王冠。

复活节岛上总计约有六百尊左右的大小石像，其中百余尊未完成的散落在火山口下的荒野之中，另有几十尊被西方各国带到了各自的博物馆。石像全部是半身像，多数在6米左右的高度，最小的1.5米左右，如真人大小，较大的十多米，最大的一尊石像21.5米高，仅头部便有11米，鼻长4米，是一尊尚未完全从山岩中分离出来的未完成品。不论大小石像，其形象特征均为：长长的脸形、长长的耳朵、高大的鼻子、深深的眼窝、薄薄的嘴唇、后倾的前额、翘起的下巴，几乎没有具体的眼睛，只用凹陷的锤形或椭圆形来表示。尽管如此不重视作为“人类灵魂窗口”的眼睛，岛上的石像表情还是十分丰富的，有的庄严，有的怒目，有的仰望苍天，有的沉思默想，有的温和文静，有的杀气腾腾……石像的身上有的还刻着各种飞鸟的图形，类似于大洋洲普遍的文身习俗，也标示岛民对鸟的崇拜观。

巨大而众多的石像是用怎样的工具，如何雕刻完成，并运到所立的地方把它们一个个竖立起来的？这些石像为什么都是长耳朵，有的还带着帽子？它们代表什么？由于对该岛的文化及其宗教缺少相应的资料加以研究，至今还都是未解之谜。

十四、非洲雕塑

【《狮身人面像》】

埃及古代雕塑。狮身人面像，被希腊人称为“斯芬克斯”，它通常由一整块巨石雕成。在埃及平坦广阔的沙漠上，耸立着许许多多体积庞大、高入云端的金字塔，它们是古代埃及国王—法老的陵墓。一座陵墓是一个建筑群，它的主体建筑称为金字塔。在金字塔的旁边（一般在东侧为多），还有祭庙和高大的“斯芬克斯”——狮身人面像。它雄踞在巍峨壮严的金字塔旁，更为法老的陵墓增添一种超越人间的威仪和神秘感。其人面像一般为本陵墓的主人，即法老的模拟像，又把法老的面容雕在某种被崇拜的动物身上。这有两重意义，一是把某种动物当成祖先或神来崇拜，是原始社会时的图腾崇拜之意；一是将法老尊为神的化身，这样更显示法老的无上权威。实际上这不过是奴隶主阶级的一种欺骗、恐吓奴隶和其他劳动人民的手段。这样，在古埃及历史上就将金字塔祭庙和巨大的狮身人面像，象征法老生前的“无上权威”，以及死后的“灵魂不灭”。埃及最大的一座狮身人面像，座落在哈佛拉金字塔旁，约建于公元前2500 ~2300年，属第四王朝法老哈佛拉的建筑群。它高达20米，长57米，仅面部就有5米长。据说它的面容具有法老哈佛拉的基本特征。由于雕像庞大，在雕刻中必须首先注重整体效果，而不能过于精细。因此，狮身人面像的艺术手法是在极其简括结构起伏中，达到一定程度的写实，显示了埃及古代艺术家的高度技术。规模浩大的陵墓建筑群，揭露了奴隶主阶级生前、死后的奢侈和豪华，更为古埃及奴隶们艰苦卓绝的劳动树立了丰碑。雄踞在尼罗河畔的狮身人面像，虽然在那里默默无言，却是埃及奴隶社会实行残酷剥削制度的强有力见证。

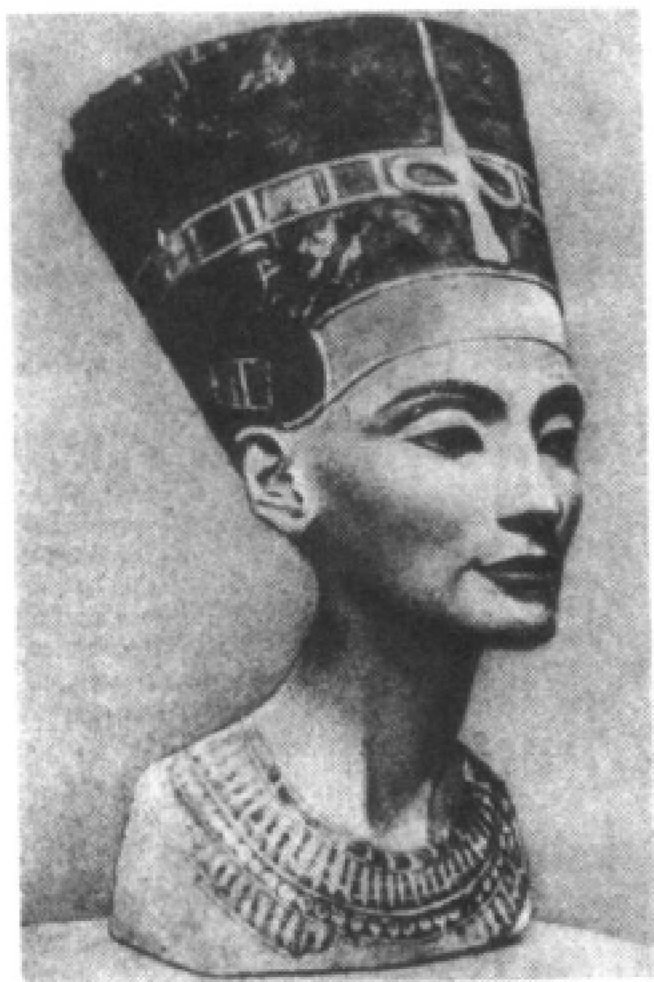


斯芬克司（狮身人面像）

【《纳弗尔蒂胸像》】

这座写实技巧极高、色彩十分鲜艳的雕像，使人难以想象：它竟是三千五百年前的作品！它作于古埃及十八王朝法老阿赫那东时代。阿赫那东是一个大胆的改革家，曾改革宗教：削弱宗教对于皇权的控制，扩大法老的世俗权力，这对埃及艺术产生了深远影响。此后，埃及艺术开始摆脱僵化的陈规旧套，趋向生动活泼的现实主义，纳弗尔蒂胸像即是此时的优秀作

品。它充分体现了古代埃及雕塑从陵墓雕刻发展而来的特点：埃及雕刻家总是竭尽全力追求雕像与墓主人身姿容貌的肖似。他们经常运用从死人脸上印下的面具模子，直接翻制雕像，然后再仔细加工，经过这种长期的训练和探索，从而掌握了极高的写实技巧。



纳弗尔蒂胸像

纳弗尔蒂即为阿赫那东之妻。她的雕像表现了一个美丽的东方女性的典型：她有修窄的额头，长型的脸，五官的线条柔和纤秀；其面部的每一细节都有惊人的准确，如薄而纤巧的耳廓，其结构变化丰富细腻。她那似乎被夸张了的长颈的倾斜度，及变化微妙的曲线，十分柔美而优雅，表现出东方民族对女性美的理解和偏好。使雕像格外增色的，是它所敷设的准确鲜艳的色彩。在埃及妇女所特有的浅红色皮肤上，浓黑的眉毛和深红的嘴唇，显得美丽而又雅致。这件雕像的眼睛的做法，与书吏凯伊像做法相同，这黑白分明的眼睛，显得非常明媚生动。她那色彩优雅的高冠和华丽的胸饰，更为人物增添了贵妇人的气派。总之，这件作品十分出色地塑造了古代东方女性秀美而典雅的形象。

【《老村长像》】

这是埃及古代第四王朝（约公元前2000多年前）的一件木雕作品。它的原名是《皇子柯阿彼尔像》。由于埃及人迷信灵魂“卡”如有依附是不死的，在统治阶级的墓葬中，除竭力保留“木乃伊”（死人的尸身，用药涂抹，使之风干不烂）以外，还制作各种大小不等的石雕像或木雕像，用以做为“卡”的依附；此种雕刻，要求和死者的身材面容完全相似，因此埃及雕刻从一开始就具有很高的写实技巧。由于这类人像雕刻主要是为法老和贵族服务的，为了表现他们的“威仪”，竭力突出其庄重严肃的一面，并形成了固定的格式，所以一般来说，这类雕像的姿势和面部表情，都较僵直呆板，反映出奴隶主贵族垄断艺术而带来的消极作用。但是，也有一些身分较低的人物雕像，因较少受此



老村长像

局限而更偏重于写实，显示出高度的现实主义艺术技巧。如《老村长像》就是这方面杰出的作品之一。《老村长像》原是一个古代埃及皇子的雕像，因被挖掘出土时，一个参与挖掘古物的农民不禁喊道：“这不是我们的老村长吗?”故尔得名。由

此可知其形象逼真生动，非常具有现实感。它刻划出某种上层人物的典型形象：肥头圆脑、大腹便便，举步迟缓，显示着养尊处优和生活的闲散。他目光炯炯直视、盛气凌人，表现出一种高高在上、惯于发号施令的人的傲慢自大的神情气质。

【《书吏凯伊像》】

这是古代埃及一件杰出的雕刻作品。产生于第五王朝（约公元前2000多年）。它刻划了一个身份低微的人物——书记官（有如我们现在所说的文书、秘书一类人）的形象。这个雕像生动传神，显示了远古时代埃及艺术家高度的写实技巧，以及埃及艺术由来已久的现实主义传统。这个书吏正在盘坐书写，他仿佛是偶尔间抬起头来，近乎紧张地、聚精全神地倾听着人们的重要谈话，似乎生怕在自己的记录中拉掉一句。他那紧张瘦长的手指，预示着即将有的动作——准备记录下所听到的指示。这一雕塑出色地表现了典型环境中典型人物的性格特征，并且显然注意到造型艺术的特点：在表现人物一瞬间的动作中，展示其过去和未来的具有联贯性的动作，使观者有联想的余地。他那富有表情的容貌、正确的身体比例和肌肉结构，以及那简洁浑朴的雕塑手法，使之成为埃及雕像中非常出色的作品。

这个书吏的眼睛是用铜料镶边，雪花石膏填白，并用下面垫了一块磨光的黑檀木的水晶石做成眼球，使眼睛显得富有神采，并给人以真实感。这些细腻的手法，表现了当时很高的工艺技巧，同时也表现了古代埃及人在雕刻艺术上竭力追求逼真写实的特点。

从这个书吏裸露的上身来看，那被刻划得很正确的肩胛骨和肌肉松弛的胸腹部，那十分自然地盘坐交叉的双腿，都充分显示出：远在五千多年以前，古代埃及艺术家就具有了高度的写实技巧和解剖知识。



书吏凯伊像

【《图坦卡蒙的金棺具》】

棺身全长约183厘米。制作于公元前1500年。现藏埃及开罗博物馆。

古代埃及的美术主要是为国王以及王后死后的巨大陵墓装饰服务的。埃及国王称做“法老”，意思是居住在宫殿里的人。在整个奴隶制专制时期，法老的权威是至高无上的。后来法老又被加上了“拉之子”的头衔。“拉”，是古王国时期供奉的太阳神的称呼。这样一来，王权被进一步神化和绝对化了。

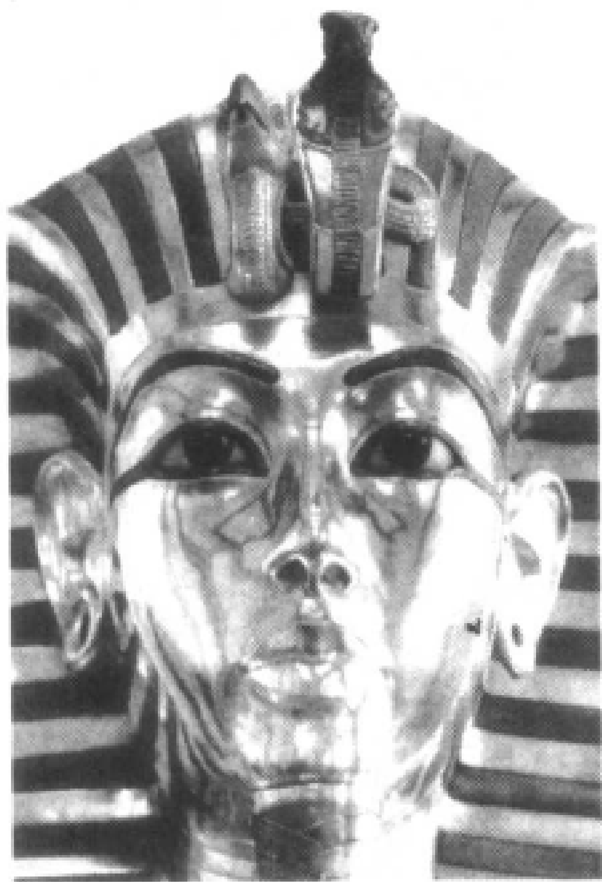
按照古埃及的宗教习俗，法老死后，被制成干尸，用精致贵重的棺材入殓。这种棺材分内外两层，彼此套接。《图坦卡蒙的金棺具》是一具人形内棺，用于存放古埃及第十八朝法老图坦卡蒙的干尸，它显示了古代工艺家在镶嵌工艺上的高超水平。

图坦卡蒙是第十八王朝第十一代法老，阿肯那顿的女婿，九岁登基，十八岁



图坦卡蒙的金棺具（局部）

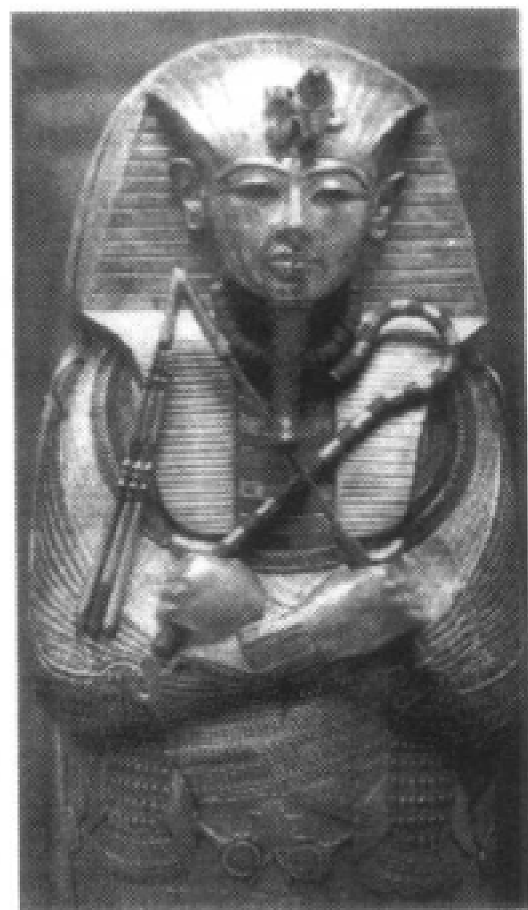
去世，在位九年，但并未真正掌握实权，而是由大臣阿伊和武官霍伦希布摄政。他死后的陵墓是历代王陵中较小的一个，虽然两次被盗，但却保存得比较完好，是埃及王陵中惟一保存完好的。



图坦卡蒙的金棺具（局部）

第十八王朝是古埃及新王国盛期，经济发达，艺术繁荣。这些时代特征可以从图坦卡蒙的陵墓内所发掘出来的大量财物与殉葬品上得到体现。那时埃及美术在金银镶嵌和面具工艺方面空前发达。

图坦卡蒙的木乃伊头戴彩石镶嵌的金面具，装在一个187厘米×71厘米的纯金人形棺内，金棺内金板厚达3厘米，总重量达到134公斤。金棺外还有一个2米长的高级乌木人形棺。这个木棺又被装在另外一个大石棺内，整个金棺相互套在一



图坦卡蒙的金棺具（局部）

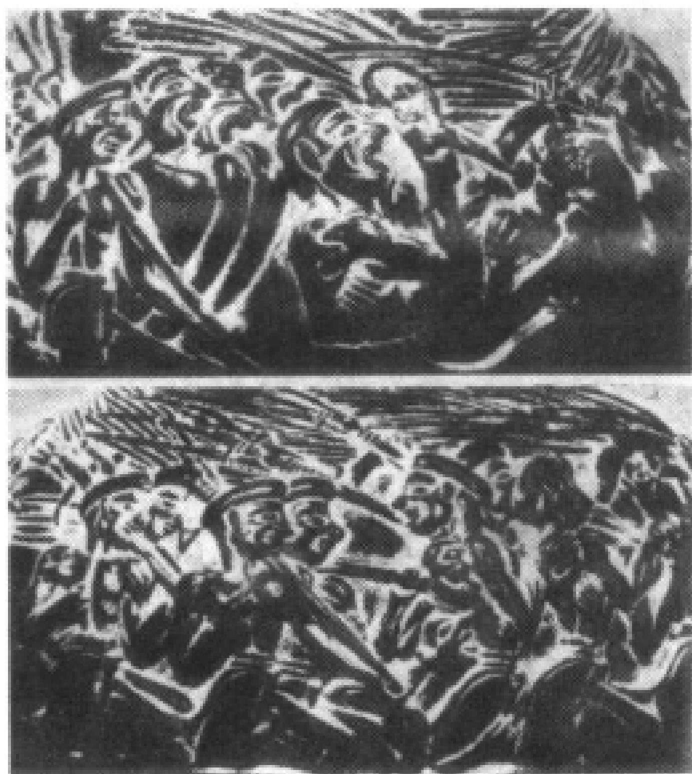
起，极为繁复。整个棺身用黄金镶嵌包裹表面，配嵌以琉璃石和贵重的蓝宝石。

法老的形象按“正面律”的美学原则塑成：他右手手执象征君主至高无上权力的节杖，左手握奥西里斯的神鞭，两手交叉放在胸前，前额所镶的宝石徽章是一条蛇和一头鹰的形象。《图坦卡蒙的金棺具》形象非常富于表情，似乎有些伤感，又带着些微的怨艾，好像这个短命的国王仍然留恋短暂的人生而不愿走向永恒的死亡。

十五、欧洲雕塑

【《愉快的收获者》】

近代的欧洲考古家们，曾在希腊本土及爱琴海的主要岛屿，发现过公元前2000年至3000年左右的希腊早期文化遗迹，总称“爱琴海文化”，又称“克里特——米开奈文化”（以地得名）。这个地区的文化自成一个系统，和埃及、巴比伦文化同时存在于古代的世界（相当于我国的新石器时代末期及夏代）。《愉快的收获者》就是雕在一个尖底石瓶上面的浅浮雕作品。它表现了一队从田间收获回来的男子，他们肩上扛着用来打落橄榄的大叉。这些人物的夸张而瘦削的身体和米开奈系统的金杯上的人物形象很相近似（注：米开奈为希腊本土伯罗奔尼撒的城市）。它的构图是人群联贯成行，排列整齐，他们正欢快地迈步前进，返回家园。这人群好似画带一样围绕瓶体，形成“带状纹样”的装饰效果。人物形象既纯朴而又写实，身体各部肌肉解剖关系很准确，并因动作而产生伸缩、起伏的变化。可见当代的奴隶工匠初步具备了解剖知识和艺术技巧。队伍的排头是一个领队的体格魁梧的长者，他腰围短裙，阔步向前。领队的身后全是青壮年男子，他们穿着短裤，赤裸上身，非常精干矫健。那粗犷的面部呈现着欢乐的笑容，好象正在尽情歌唱，庆祝丰收。他们脚下以轻淡的雕法点缀出肥沃的土地和橄榄树群，概括地反映了与人物相呼应的环境——劳动场所，烘托了人物性格。这是一首颂扬劳动的赞歌，也是一件反映劳动人民生活的作品。由于装饰在一般的日常器皿上，雕刻手法不受任何法式的约束，刀法简练有力，非常活泼生动。这件作品体现了古代造型艺术中朴素的现实主义因素。



愉快的收获者

【《鲁多维奇宝座浮雕》】

这件作品属于希腊雕刻艺术过渡时期（公元前499—前450）。这时期希腊艺术随着战争的胜利，从传统格局中解放出来，大胆发挥，自由构思，创造新的表现方法，为全盛期开路。作品取材于神话，但它并没有把人们带到虚无缥缈的神秘世界里去。相反，它在人们面前展示的是活生生的健美人群，热爱生命的男女。是希腊人对美的理想。这浮雕是刻在当时人们使用的一种石制宝座上（因意大利人鲁多



鲁多维奇宝座浮雕

维奇发现它而得名）。宝座背面是美与爱之神阿芙罗蒂德从海中诞生的情景。人物的动作舒展、和谐。青年妇女的体态秀美，面部表情洋溢着纯洁与欢乐；衣纹随人体而展开，把人体表现得饱含青春美，并把海水的滋润感也隐约地显现出来。两侧浮雕，一个是着衣烧香女，另一个是吹笛裸女。构图极为舒适自然，造型简洁单纯，结构严谨，解剖准确，线条优美，引人入胜。它毫无冰冷的石壁感觉，而是栩栩如生的，温暖并带有弹性的人体。两块浮雕组成不同意境，女裸体是呈现出单纯、明亮的美；着衣女子则因优美、明快的衣纹线条造成柔和优雅的气氛。这极具魅力的作品，摆脱了古风时期僵死而冷峻的作风，给人以美好的精神享受。

【《穿无袖上装的少女》】

（大理石。高 122 厘米。创作于约公元前 540—前 530 年。现藏希腊雅典国立考古博物馆。）

公元前 6 世纪裸体男青年雕像盛行，与此同时，古希腊人还创作了另一类与男青年裸体雕像对应的女青年雕像，即“科丽”。不同于裸体的男性雕像，这些女性全是着衣的，并不像后来希腊人创作的阿佛洛狄忒等女神那样展示她们美丽的肉体。何以会出现这种情况，迄今还找不到确切答案。

从目前的所能看到的所有“科丽”造型来看，它们的构图基本是固定的，遵从一个模式，这个模式与“库罗斯”没有本质区分，依然是直立的、呈僵板的石块状，仅仅在个别地方与“库罗斯”有别。

一般情况下，“库罗斯”两臂垂放于身体两侧，右脚略后，左脚略前；“科丽”双臂往往会有变化，一臂垂下，另一臂抬起，另外，两脚不分开，而是并在一起在然，并不是所有的雕像都在这种程式化范围之中，例外总是有的。

《穿无袖上装的少女》就是“科丽”雕塑的代表作之一。

在同类作品中，《穿无袖上装的少女》创作得较晚，是颇为完整的佳作。

从形式演化上看，它同样有脱胎于埃及样式的因素，只不过跟一百年前的希腊雕像《欧克塞尔女神》比较一下，就会发现它更为生动自然。这个事实，也证明了希腊人不懈探索、寻求改进和变化的精神。仅仅一百年，希腊人基本上就确立了自己的创作原则和方法。

虽然这个女性形象并不生动，但它并



《穿无袖上装的少女》　（佚名）

没让人觉得死板无生气，相反，看着它，一股轻松优美的感觉不禁从心底涌起。这个青年女性面容端庄光润，嘴角眉梢流露出发自内心的喜悦之情，已没多少有意为之的“古风式微笑”的生硬之感了。左小臂和手已不存在，但依然会给人活动的感觉，给人生动自然的印象。

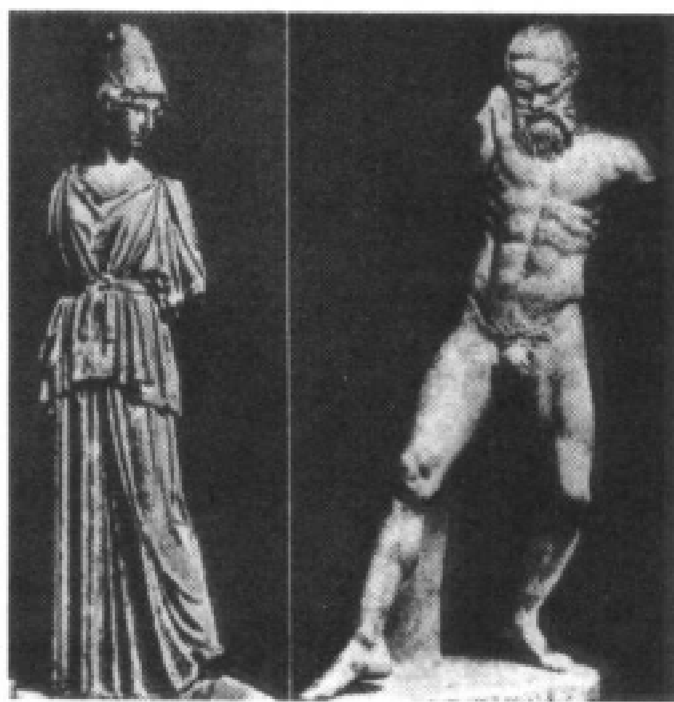
在这一尊雕塑上，姿态的传统正面处理，和少女整个面貌显示出生活的真实的表达融为一体。服装褶皱琢磨人微，似乎是披散的、飘拂的一缕缕发丝，使这尊雕塑具备了节日的欢乐气息。

此外，垂落在肩头的精巧发辫及耸起的乳峰，也是生命、青春和美的表现。这一切都在宣告，这不是僵硬冰冷的石头，而是有血有肉的活人。

细心的观赏者会发现这尊雕像作品并不像大量罗马复制品那样是纯白的或一色的，而是着色的，是用不同色彩的材料制作的。

【《雅典娜与马尔斯亚》】

米隆（Miron），希腊艺术过渡时期（公元前479—前450）著名雕刻家。他不但善于表现人体及其运动，而且在人物个性刻划方面也是高手。他的作品虽还没完全克服古风式的传统，却标志着古典雕刻现实主义高峰。他是古典艺术中第一个具有显著个人风格和特长的艺术大师。他把人体理解为活的肌体，把人体结构理解得更加变化与统一；他知道：假若一部分肌肉在运动，就会引起其它部分肌肉也相应地运动，甚至波及全身，所以其雕像很有生气，表现出复杂的性格。这件作品取材希腊神话故事。雅典娜发明了双管笛，但很快发现这乐器会使吹者变丑，因而抛弃了它。野蛮的山妖马尔斯亚却对这支笛子发生了兴趣，当雅典娜劝他走开时，他反而因好奇而贪恋这支笛子。米隆描绘的正是这一对人物面对笛子表现出的智慧与粗野。女神肃然庄重，对山妖显出蔑视的样子；山妖则粗俗狂喜、自信入迷，而不知其后定有灾难降临。作者通过这两个性格对立的人物，暗示了对文明与野蛮的认识。希腊人民自傲于自己的文明，认为非希腊人是野蛮的。两个人物相侧而立，同向一个目标，互相呼应，组成完整的构图，在这基础上展开人物的心理描写。雅典娜的动作和衣纹都采用垂直厚重的长线，除了头部微微向下倾斜外，没有更大的动作。这就造成了典雅、庄重的气氛。山妖则用举起的手臂和向前伸开的腿，以及低下的头，使全身处在颤动之中，造成了一种粗野不羁的意境。两个形象运用对比方法，而得到鲜明的表现。



雅典娜与马尔斯亚（米隆）

【《掷铁饼者》】

（大理石。高173厘米。创作于约公元前450年。现藏意大利罗马特尔美博物馆。）

米隆是彼奥提亚与阿提卡交界处的伊留特拉依人。他长期居住在雅典，作为一个雕塑家，他创作活动的巅峰期约在公元前480—前445年之间。

米隆的雕塑作品与雅典卫城的兴建有很大的关系，雅典人战胜了波斯人之后，卫城内兴建了许多卓越的运动员塑像，从这些雕塑中可以看出古代希腊人对男性阳刚之美和力的推崇，由此也造就了一大批像米隆这样优秀的雕塑家。

希腊的造型艺术在进入公元前5世纪时，呈现出新一轮的繁荣。这一时期的一些从事雕塑工作的艺术家，在继承传统的基础上大胆创新。为了更真实地表现生活，他们打破了传统雕像那种直立式姿势，力图让人体动态更自然，更接近人在社会生活中的原貌。他们试图将人体的重心转移到另外一足，以生动地体现人的运动感。这实际上是古代艺术家对美学观的新发展，意味着对人体美的价值的认识进一步提高。

在这样的背景下，许多雕塑家如米隆、菲狄亚斯、波利克利特等都先后创作出了能够传之后世的杰作。这些雕塑作品完美地体现了艺术家们的创作意图，极大地拓展了雕塑领域的表现手法，对西方美术产生了深远影响。



掷铁饼者　（米隆）

其中，米隆的《掷铁饼者》无疑是最优秀的代表作品。

《掷铁饼者》表现了一个运动员在竞技状态下关键的一瞬间，用简洁的雕塑语言高度概括了掷铁饼这一动态过程。掷铁饼者弓腰扭身，右腿弯曲，左脚拖后，脚尖自然着地，全身力量集中在右脚，而使左手自然地往右膝方向摆动。运动员持铁饼的手臂摆动到行将发出迸发性投射力的极点，从而使身躯各部分的转折也达到了运动员的力度与紧张度的饱和点。

在这件雕塑上，由于动势的优美与造型的真实，使雕塑的整体产生了一种圆润的美的旋律。雕塑不仅在整体上塑造了动人的形态，而且其细部刻画也非常深刻。为了生动地表现掷铁饼者特定时刻的心理状态，作者以高超的控制能力赋予了掷铁饼者镇静的面部表情。这种成竹在胸、胜券在握的神情与他那紧张的肢体形成了优美的对比。从容的面部与剧烈的动态对比，把雕塑的戏剧性和谐地推向高潮。

这件雕塑作品更深刻的意义在于，从前的雕塑家们只满足于静止地表现生活中人类活动过程中某一瞬间的动态，在审美上带有某种强制性，就是雕塑家看什么你才能看什么，但米隆通过这件作品告诉了人们，凭着艺术家的审美想像，一件艺术作品完全可以超越时间与空间的限制，让观者从动势中感受到这一瞬间的前后时空。也就是说，雕塑家不仅塑造了一个感人的形象，而且最大程度地解放了观者的视觉，让他们能够通过这件静止的作品看到一个运动的活生生的场面。这在雕塑史上具有里程碑式的意义。

【《波塞冬》】

（青铜。高210厘米。创作于约公元前460—前450年。现藏希腊雅典国立考古博物馆。）

1928年，在希腊埃维亚岛阿提密喜安海岬，打捞出了这件比真人还大的青铜



波塞冬 （佚名）

像。这个地点，接近公元前5世纪希腊人第二次战胜波斯舰队的地方，从它的风格上分析，创作年代大体上是在公元前5世纪中叶。同时，人们知道那次战役后，希腊人尊奉海神波塞冬为保护神，就这样，这尊青铜像被当成波塞冬像。当然，也有不同的看法，认为它更像宙斯，是在运输途中，因船遇风暴而沉入该处海底的。

不管表现的是谁，它都是希腊雕塑中的一件杰作、一个精品。

古典时期（公元前5世纪—前4世纪）人的形象的现实主义的典型化，被古典时期初期的匠师们充分地应用到神的形象上，不仅由于人体造型的无与伦比的更加现实主义的塑造，同时也由于在人物的构图处理上运用了完全不同的原则。

古希腊雕塑原作，留存下来的并不太多，完整的雕塑作品就更是罕见了，这件青铜原作的被发现，向来被视为本世纪一次重大的艺术事件。

我们知道，古典时期的希腊雕塑家，与前一阶段的同胞相比，在塑造运动或活动着的人物方面，有了巨大进展，并获得了惊人成果。这不仅仅是某个人的功劳，而是集体的贡献，一代代人的耕耘之果。米隆的作品及这件无名氏的作品，就是明证。

这个巨大的形象多么有气势！他身躯挺拔，跨着大步，坚定地站在那里，一手前伸，另一只举起的手似乎是握着三叉戟，或是正抛掷闪电雷霆。他的整个形体显得十分舒展有力，平直的两臂与竖立的身躯，控制着周围广阔的空间，具有一种主宰一切的效果。这是一个洋溢着信心、充满着力量的形象。

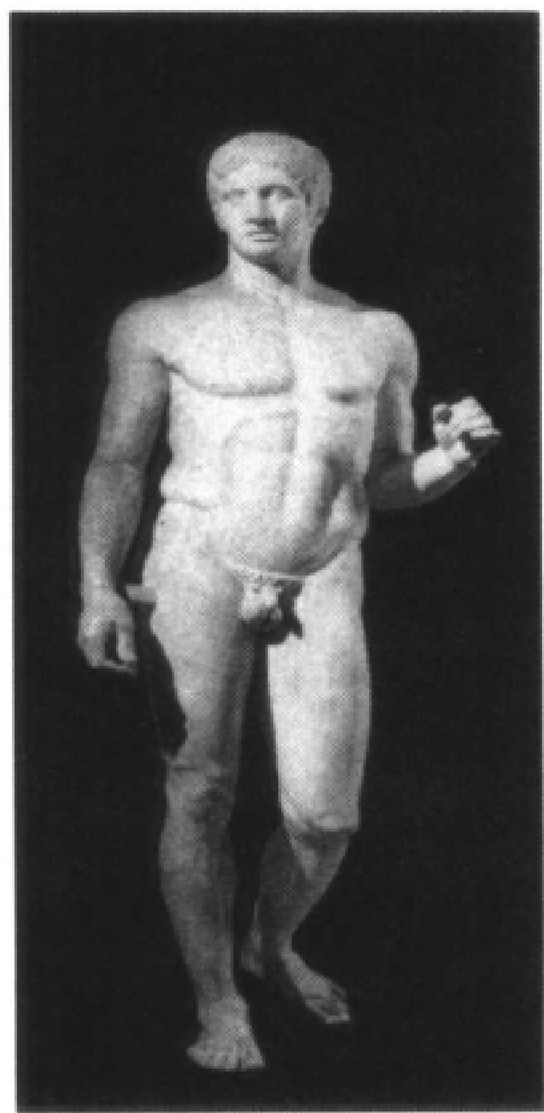
这个时期的雕塑家对人体结构的掌握，确已达到相当的高度。那每一块肌肉的形状，那身体每一处的起伏变化，都塑造得十分精到，整体上显得结实生动。这一切，也都增强了这个形象的艺术感染力。希腊人在塑造神的形象时，是以人为依据的，从中提炼出更完美的因素赋予他们的神，神是他们对自身的梦想和渴望的化身，一句话，神就是理想的人。

而古典时期初期美学理想中的英雄气概，在青铜雕像《波塞冬》中也得到了充分的体现。关于古典时期初期雕塑家卓绝的技巧，这一座大型雕塑为我们提供了明确的概念。

从它的精湛铸造技艺上，不难看到，与较早一些时期的青铜像相比，希腊人在铸造青铜作品方面，已经十分有经验了。很有可能，《波塞冬》是做好泥稿后，用“失蜡法”完成的，这是人们广泛采用的一种方法。一般而言，流传下来的希腊人的青铜作品，基本是原作，罗马人的复制品往往是云石的。青铜用途广泛，后人常会毁掉原作，把这种材料改作他用，所以，希腊人的青铜作品流传下来的很有限，也更显珍贵。

【《持矛者》】

（大理石。高200厘米。原作创作于约公元前450—前440年，现存为罗马摹制品，藏意大利那不勒斯博物馆。）



持矛者　（波利克里托斯）

波利克里托斯活动的年代，大约是在公元前5世纪下半叶，略晚于米隆，他是纯正的古典时期的雕塑家。由于他出生在伯罗奔尼撒半岛东北部的阿尔戈斯，人们往往称他为阿尔戈斯的波利克里托斯。当时，波利克里托斯与雅典人菲狄亚斯，可以说是雕塑界的双雄，这对敌手共同为古典初期的希腊美术谱写出动人的乐章。

波利克里托斯属于伯罗奔尼撒派的雕塑家。这一派以青铜为主要的雕塑材料，题材也偏重于运动员、竞技士等现实人物。

波利克里托斯十分关注理想的人体问题，他在这方面的不懈追求，为他赢得了“雕塑家中的雕塑家”的美誉，鲜明地体现出他的理想人体观的作品是《持矛者》。

一名体格健壮、比例匀称的青年男子，赤身裸体站立在我们面前。这样的袒露肉体的情景，在以往的希腊雕塑作品中，不知出现过多少次了，古风时期那一大批“男青年像”，全是一丝不挂。那么，波利克里托斯究竟做了什么，让人们这般赞美他和他的这件作品呢？我们还是回顾一下历史吧。希腊人最初踏上他们的创造之路时，借鉴了埃及人和其他民族的成果。上述的“男青年像”，依时序，一点点反映出他们在吸收前人经验的基础上，逐渐开拓出新天地的历程。“古风的微笑”以及对人体结构的探索，显示了希腊人力求再现自然的努力。不过，这些“男青年像”依然受到埃及样式的束缚，无法真正使人物活起来。而波利克里托斯的这尊男青年裸体像，则以一种典范的形式，让雕塑作品具有了真人般的生机。

这尊雕像最大的贡献，就在人体的安排上。波利克里托斯排除了“男青年像”僵板的直立姿势，让持矛者自然而然地站立在那里，就像我们平时随便站立的动作，重心落在右脚，左脚则处于放松的状态。这样一来，整个人体一侧紧张，一侧松弛，有了对比和变化，而相应的双肩、两胯、双膝这些水平的部位，也就有了高低错落的变化。这种全新的构图处理，不单使人物立像摆脱了僵直的不自然状态，让人物真正如生活中那样自然生动，而且替后来的雕塑家树立了一个立像的法则。只要看一下西方此后的那无数立像，就不难发现，为求自然生动，几乎无不遵循波利克里托斯的这一法则。

与此相比，那相当完美的人体比例，那精确动人的塑造，尽管也都颇有意义和价值，但终归还应放在第二位。

【《三女神》】

（大理石。宽315厘米，高128厘米。创作于约公元前438—前432年。现藏英国伦敦大英博物馆。）

在古希腊最伟大的建筑物帕提侬神庙里，有一些极为伟大的雕塑品，它们装点在不同的位置，共同构成美妙无比的景



三女神　（佚名）

观。现今，其中的许多作品，早已不在原处。那些巧取豪夺者，把它们移入了自己国家的博物馆。伦敦大英博物馆里，就有帕提侬神庙最精美的圆雕和浮雕，如原来位于东山墙的《狄俄尼索斯》、西檐壁的《骑手》等。这件《三女神》，原来也放在东山墙，是一件真正的不朽之作。

《三女神》是帕提侬神庙的东面人字墙上全部雕像中的一组雕像的残片。东面人字墙上的全部雕像，讲述的是雅典娜诞生的故事：希腊神话中说，天神宙斯有一天突然感觉头疼，铁匠神赫维斯托斯用斧头在他头上砍了一下，一个全副武装的雅典娜就从宙斯的头部跳了出来。宙斯的这个女儿，作为智慧和勇敢的神，在奥林匹斯山上占有重要的位置。

据说雕像的设计者是雅典最著名的雕塑家菲狄亚斯，这组雕像描写的是在雅典娜诞生后群神欢呼和赞美声迸发之前的一瞬间，这的确是一个很有想像力的设计。在总体上，它又十分含蓄，而即将迸发的激动场面却要靠观众自己的想像力了。

过去，一般把这件作品归在菲狄亚斯名下。这位大约去世于公元前432年的古希腊首席雕塑家没有留下一件真正能证实出自他手的作品，但他曾是伯里克利的密友，后者发起的许多美术工程，都是由他担任总监，其中也包括建造帕提侬神庙的工程，所以就有了前述的说法。但今天，论者变得更谨慎了，不再说《三女神》是菲狄亚斯本人的作品，而是说它属于菲狄亚斯风格。

同样的情况，也出在作品的题目上。过去，往往说得比较具体，如《命运三女神》《阿佛洛狄忒与另两位女神》。现在，一般都倾向较为笼统的标题，如《三女神》。

尽管这件作品毁坏得很严重，头部和上肢都不见了，其他部位，包括衣纹也有不同程度的损伤，但留下来的身躯，仍然保持着惊人的美。

现在我们所见的是人字墙右边紧靠月神（只有残躯和一个没人海中的马车的马头）的三个相互偎依着的女神，被称之为“命运三女神”（有的学者认为，这是灶神赫提斯、女巨人狄俄涅赫、美神阿佛洛狄忒）。

三位女神的构图处理考虑了山墙的形状。整个山墙是扁长的三角形，由中央一分为二，这三位女神被安置在右半部，从坐到倚卧的姿势，恰好适应这山墙右半边的形状，整个组合显得那么自然、生动，既富于变化，又保持统一，丝毫没有迁就什么的感觉。这种虽精心推敲却不露雕琢痕迹的效果，正是纯正的希腊风格的特征，所有最优秀的希腊雕塑作品，无不显得轻松自如，就像蓝天白云一样，令人赏心悦目。

这件作品最迷人的地方，似乎还不在女神丰腴的肉体，而在那遮盖肉体的长袍。披在她们身上轻薄细软的长袍的衣纹，随着形体的结构和人物的动作，自然地发生着不同变化，或起或伏，或密或疏，或曲或直，构成一种极富韵律感的美妙线条。同时，确切而又生动地显示出女神们的迷人身躯。

【《埃列克底邕柱像》】

这件作品是建筑在雅典卫城上的庙宇

装饰柱像，共六个，这是其中的一个。作品产生于希腊雕刻全盛时期早期（公元前450—前410），此时希腊处于繁荣时期。为了象征雅典城邦的强大、光荣，便大举修建神庙，其数目的众多和规模之宏大壮观显示了雅典的富足景象，并使艺术提高到更加高超的水平。以人物形象作为建筑立柱，这种构思是新奇独特的。人物立柱是雕塑与建筑很好地结合的范例，死板的立柱被人物形象所代替，这就使整个建筑活跃起来。根据建筑的整体要求，立柱人像必须是直立的，这就容易呆板；但埃列克底邕的每个柱像都是一条腿微曲，另一条腿支撑着全身的重心，这变化并不大，但都符合运动规律，使动态和谐、优美，从而很自然地解决了既稳重又不呆板的问题。人体及其衣纹都是统一在垂直线的视觉中，充分发挥了垂直线所具有的力量感和稳定感，而这正符合建筑立柱的要求。衣纹的线有意拉长，并较为密集，使柱像形成向上舒展和显得高大的气势。这不是一个单纯的塑像，而是紧紧地与建筑语言相统一，雕刻始终服从于建筑，统一于建筑的整体。人物形象和衣纹，都和雅典卫城的壮伟气魄相协调。



埃列克底邕柱像

【《雅典娜神像》】

雅典娜是守护雅典城的神祇，也是智慧的女神。这件雕刻是著名的巴底农神殿大厅的主像，全身高达13米，用银白色大理石雕成，局部镶嵌着黄金和象牙。是古希腊艺术全盛时期杰出的雕刻家菲狄亚斯（Pheidias，公元前500—前432）的巨作。可惜原作在拜占廷帝国时代被毁坏。这里介绍的是大理石小型摹制品，高105厘米。在菲狄亚斯领导下雅典建造了巴底农神殿及其装饰雕刻圆雕及饰带浮雕等等，它们标志着希腊雕刻艺术的高峰，是古典现实主义的辉煌典范。他的作品风格雄伟、典雅，气魄庄重。面部造型，往往是均匀端正，眉宇清朗，双目有神，鼻梁挺拔，嘴唇微闭，具有崇高严肃的神态。这些特征均体现在雅典娜的雕像之中。雅典娜的体态丰满、健壮；右腿直立，左下腿向外侧微屈。袍褂和长裙采用深雕法，衣纹不但厚重有力，而且自然生动。头戴战盔，盔上有一狮身女面带翼的怪物和两只狮身鹫嘴有翼的怪兽。胸部披饰甲胄，其中装饰着高浮雕，是神蛇——美杜莎；右手托着胜利神尼凯，左手扶着盾牌。盾牌上的浮雕描写希腊人和阿玛戎的战斗，盾内盘着一条巨蛇。有趣的是菲狄亚斯把他自己和当时雅典的领袖（执政官）伯里克利斯的像也雕刻在盾牌上。雕刻家的自雕像是一个秃头的老人，他两手高举一件武器投向敌人；伯里克利斯正在投矛，他的右臂掩着自己的脸部。这座雕像宣扬了雅典国家的繁荣昌盛和威力无边，体现着



雅典娜神像 （菲迪亚斯）

雅典鼎盛时代的精神。这是一件庄严宏伟的女神像，同时给人一种人间妇女的平易安详的可亲感觉。

【《奥林匹亚宙斯神像》】

是菲狄亚斯最著名的作品，由于精美而巨大，被列为古代“世界七大奇观”之一。神像已随神庙一起毁于5世纪的地震，不知原作何样造型，仅从古希腊银币、阿提卡半岛发现的壁画以及史书文字描述中，略知有关该神像的情况。宙斯神像是一尊高约14米的坐像，杉木底座嵌满宝石并雕以花纹。神像身部由乌木雕成，头戴金环，脚穿金靴，胡须头发由金丝制成，眼睛由水晶宝石嵌成，衣衫上是人物与百合花图案。众神之王——宙斯右手托着白象牙制成的胜利女神尼凯像，左手握住黄金王杖，王杖上端立一雄鹰。底座正面的浮雕是美神阿芙洛狄蒂从大海中诞生的情景。



奥林匹亚宙斯神像（想像复原图） （菲迪亚斯）

【《伯里克利像》】

（大理石摹制品。原作为青铜。高48厘米。创作于约公元前430年。现藏英国伦敦大英博物馆。）

公元前443年，在希腊奴隶制商品经济繁荣的基础上，伯里克利执掌了雅典的政权。他在执政时期，利用国内外的一切条件，推行了雅典的民主政治，这种朴素的民主政治措施，一度使雅典战胜外族的人侵，并与周围各城邦建立了同盟，使人民的生活得到很大改善。在用人上，这位政治家十分重视人才而不依赖于神明。因而在希腊，凡是提到民主的政治与繁盛的文化，都是与伯里克利的名字联系在一起的。

伯里克利对内推行民主治邦，对外实行军事移民，扩大版图，聚敛财富。他大兴土木，修建了雅典卫城，包括著名的帕提侬神庙。这尊雕像的原作就制作于此时，作者据说是著名的克里特岛雕刻家克列西拉斯，他与菲狄亚斯、波利克里托斯齐名，但他长期住在雅典，有人称他为“雅典学派”。

关于创作者克列西拉斯，并没太多史料留下来。只知道他是古希腊著名雕塑家菲狄亚斯的学生，出生在克里特，活动的年代是公元前5世纪下半叶。除了这件伯里克利的肖像外，他还创作过神话传说中的亚马孙女子的形象。



伯里克利像　（克列西拉斯）

《伯里克利像》塑造的是希腊历史上最著名的政治家的形象。伯里克利（约公元前495—前429年），出身名门，为雅典民主派首领，在放逐了西门和修昔底德等对手后，成为雅典的有力统治者。在其执政期间，雅典民主制得到完善，工商业及文化艺术均有很大发展。雅典卫城等的兴建，就是由他领导的，其结果使雅典成为世界上最美的建筑艺术之城，并培养和造就了希腊一批伟大的美术家。与斯巴达争夺霸权的伯罗奔尼撒战争开始后不久，他染瘟疫病故。伯里克利时代，是雅典的全盛时期，也是古希腊文明的黄金时代。对西方人来说，伯里克利象征着光辉的成就。

这尊伯里克利像可以算作古希腊雕塑“肖像诞生期”的一个样品。我们现在看到的，一般被认为是仿作，伯里克利头戴战盔，战盔下是长着鬈曲胡子、双目慈祥有神的长形面庞。头与颈、胸的关系处理得很自然，没有什么强烈的扭转，这就造成一种平易从容的效果，它恰恰也是古典风范的基本特征。人物面部的塑造，明显地带有理想化的意味，看着它，不禁会觉得伯里克利是个英明、仁慈、智慧、俊美的人物，既可敬又可爱。用普林尼的话说，这类肖像雕塑具有一种美妙的性质，那就是使名人更有名。由于这些大人物的雕像，在他们本人死后还要长久地摆放或树立下去，目的是让他们及他们的丰功伟业永垂千古，所以在塑造大人物时常回避某些“不美的”特征，加以理想化的做法。而在那个追求自然与古典美的理想吻合的时代，这么表现伯里克利是不值得大惊小怪的。把这个伯里克利的形象（尤其是眼睛等细部）与希腊化时期著名的青铜肖像（所谓的《老角力士头像》）对照一下，就会明显地感到后者才是个性化的形象，才是严格意义上的肖像。

【《望楼上的阿波罗》】

（大理石摹制品。原作为青铜。高230厘米。创作于约公元前4世纪晚期。现藏梵蒂冈博物馆。）

列奥卡列斯是公元前4世纪左右古希



望楼上的阿波罗　（列奥卡列斯）

腊雕塑家，他曾经是马其顿亚力山大的宫廷美术家。《望楼上的阿波罗》是他的代表作。

由普拉克西特利斯确立的抒情的优美风格，以及表现和塑造人物形象的手法，大概产生了巨大影响，因为，在此后许多雕像中，都能见到类似《尼多斯的阿佛洛狄忒》和《赫尔墨斯》的造型和美学特点。在这一类的罗马复制品（能够留下来的，全是罗马复制品，迄今还没发现原作）中，《望楼上的阿波罗》是最著名的一件。

太阳神阿波罗在众多美术作品中是理想的化身，《望楼上的阿波罗》再次证实了这种感觉。尽管双手和小臂已经毁坏，那整体的和谐与美仍然鲜明，没受到什么影响。据说，原来阿波罗右手拿着桂树枝，左手握着弓，象征着阿波罗既是复仇者，又是净化者和治疗者。

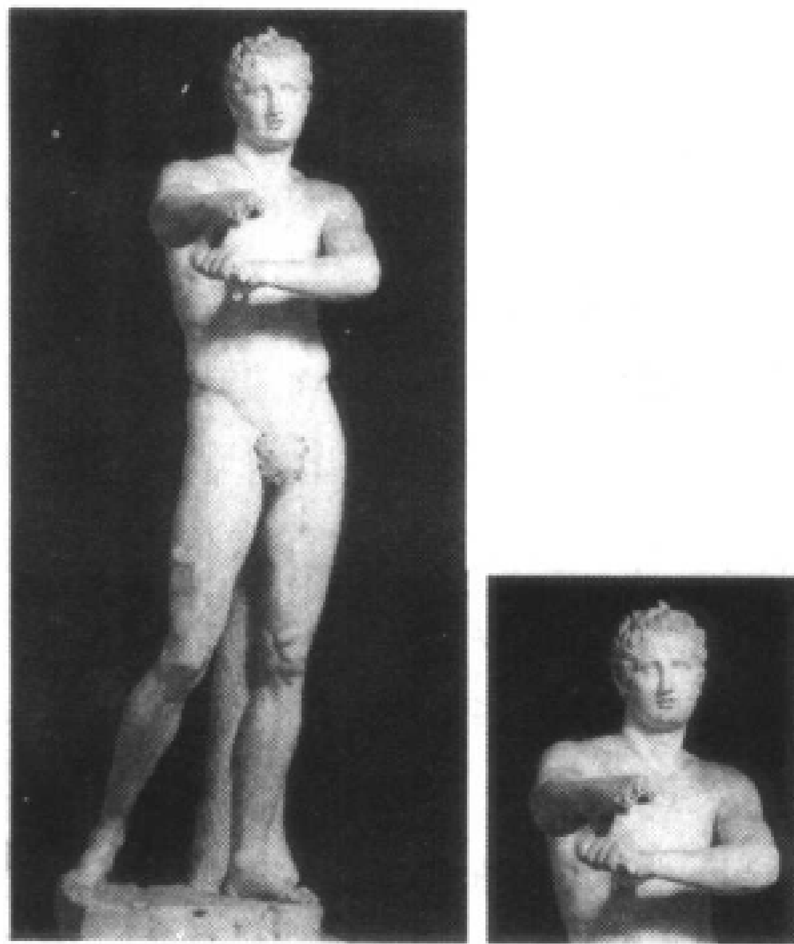
从动态上看，从体型上看，从面部及细部上看，这个阿波罗都与普拉克西特利斯的《赫尔墨斯》有密切的关系。如两腿的处理，如生殖器、膝盖、鞋的刻画，真有如出一辙之感。其他部分如衣物、支柱，虽然小有变化，但仍然有明显的相似之处。

当然，阿波罗的形象也有自己的特点，如上半身的处理，就有方向上的变化。头部高扬，目光直视持弓手臂的前方，突出了阿波罗明朗的神态和英雄气质，与赫尔墨斯略微低头的沉思状态形成了对比。

尽管突出了阿波罗的英雄性，但整体上看，这个理想化的男性形象，与《波塞冬》《掷铁饼者》《持矛者》等相比，仍然明显地偏于柔和、精巧、纤弱，也就是说带有女性味。尽管形式和谐、比例均衡、处理工整，但从更高标准审视，它难免有表面化的倾向，内在的精神不足。正是在这一点上，《望楼上的阿波罗》比不上《赫尔墨斯》。赫尔墨斯的形体与他的面部神情与作品的境界是统一的，它不单有外在的美也有内在的美。而《望楼上的阿波罗》就整体效果而言，有形神脱节的弊病，外观的修饰显得过多了一点，比如头发的豪华样式，手式的戏剧性夸张等。体味到这点，无疑有助于我们更好地欣赏这件雕塑作品。

【《刮汗垢者》】

（大理石摹制品。高 205 厘米。创作于公元前 330 年。现藏梵蒂冈博物馆。）



刮汗垢者 （列西普斯）

列西普斯是希腊古典时期雕塑的最后一位代表性人物，他出生于公元前 4 世纪，在继承前辈艺术家的基础上，他创造了人体美的新标准：塑造的人物，比他的前辈所塑造的要修长一些。他一生中共塑造了一千五百多个青铜铸像。奇怪的是，纵观他一生的作品，我们会发现他的作品主要以神、英雄和运动员为主题，而从来没有以女性为创作主题的雕塑作品。

亚历山大大帝对列西普斯极为推崇，

多次让列西普斯为自己塑像，他认为只有列西普斯能把自己的英雄气质塑造得如此完美。到后来，他甚至只允许列西普斯为他塑像。

希腊与波斯之间所进行的希波战争，使波斯被迫退回小亚细亚，希腊取得初步胜利。希波战争的胜利提高了雅典在地中海地域的威望，伯里克利的改革创造了自由竞争的氛围，重视文化艺术的政策也挖掘了大量的人才，四年一度的奥林匹亚竞技会培育了健美的体格和好胜精神。公元前5世纪初的一切内外因素都使希腊的文化艺术快步走向繁荣，雕刻艺术也就成了这一时期最醒目最耀眼的一块丰碑。

列西普斯的代表作品还有《赫拉克利斯》《缚鞋带的青年》等。

当时另外一位有影响的雕塑大师波利克里托斯认为，人体雕塑比例应为7∶1，也就是头是整个身躯比例的七分之一，这在当时被认为是塑造人体美的一个标准。但列西普斯却认为头部是全身的八分之一才是人体最美的体态，这尊《刮汗垢者》就是他这一标准的体现。这是他通过对无数运动员的运动状态实际观察而得出的结论。

《刮汗垢者》刻画的是一个刚进行了激烈比赛的年轻运动员，他正用刮具清除身上与汗渍混合在一起的污垢。这个青年的身体是非常健美的，浑身洋溢着力与青春的气息。他全身的重量放在左脚上，右脚朝后放在旁边。头略偏向右侧，与前伸的右手相呼应。全身动作非常协调。但如果你绕着雕像走一圈，会感受到他健壮体魄中的疲倦。

尽管《刮汗垢者》雕像是静止的，却逼真地表现出了运动员疲惫的神情。这是前一个动作刚结束、下一个动作即将开始的一种中间状态的瞬间体现。运动员脸上劳累的表情和全身肌肉的紧张状态，构成了这种疲惫感的外在特征。列西普斯以他对生活的细致观察和高超的艺术表现力塑造了这尊塑像，使这尊大理石也像人一样的有血有肉。

【《萨莫色雷斯的胜利女神》】

（大理石。高328厘米。创作于约公元前190年。现藏法国巴黎罗浮宫博物馆。）



萨莫色雷斯的胜利女神　（佚名）

这件作品与《米洛斯的阿佛洛狄忒》一样，也是罗浮宫中最珍贵的藏品之一。它创作于希腊化时期，而且与那个象征着爱与美的女神一样，整件作品发散着浓烈的古典气息。

萨莫色雷斯是爱琴海东北部的一个希腊岛屿。大约在公元前190年，为纪念塞浦路斯海战的胜利，罗得岛的雕塑家创作了这尊胜利女神像，把它竖立在该岛上，《萨莫色雷斯的胜利女神》便由此得名。

胜利女神在希腊神话中叫“尼开”或“尼克”（在罗马神话中叫“维多利亚”），所以，有些书上把这件作品称做《萨莫色雷斯的尼开神像》。

胜利女神像许多传说中的人物形象一样，有其自身的形态特征，最显著的是她身体上带有羽翼，这件作品中，羽翼尚在，遗憾的是在被发现的时候，女神的头和手臂已经没有了。

从作品的整体气势上看，《萨莫色雷斯的胜利女神》的视觉效果极有冲击力，充满着强烈的表现力。任何人只要一看见这件作品，都会感受到女神动态传达出的那股昂扬气势，那种无可阻挡的感人力量，无疑这是胜利和无敌的形象化和外在体现。在整个希腊雕塑中，很少见到如此洋溢着动感和生气的形象，作品因而就显得弥足珍贵了。

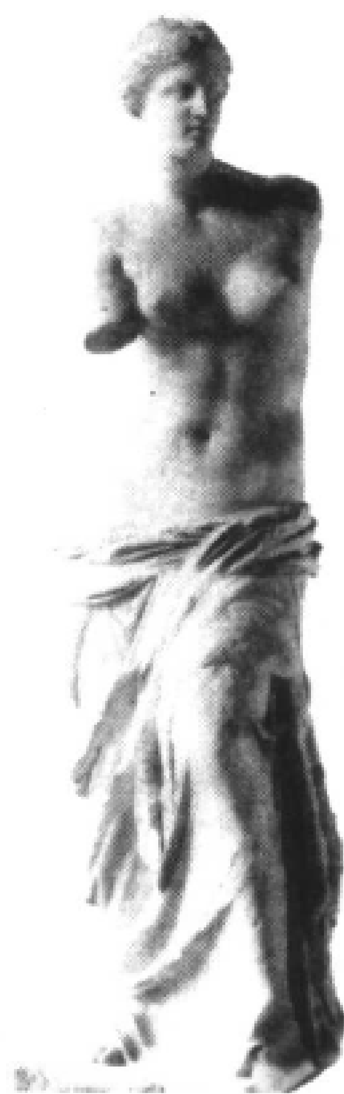
古典时期另一件很不错的派奥尼奥斯的《胜利女神》，虽然也颇为生动活泼，但与这件杰作一比，在气势和整个动态上就显得弱了些，远没有像这么淋漓尽致地展现出胜利女神的气势和精神。

能够有这样的视觉效果，很大程度是依靠女神形体向上升腾的前倾姿势，以及那对高扬舒展的巨翼来体现的。无论从正面还是从侧面看，胜利女神的肢体、衣纹等曲线，全都具有一种向前、向上运动的节奏，从而生动地创造出一种无法抑制的、奇妙的升腾感。

这尊雕刻的衣饰，随着迎面吹来的海风紧贴在女神的身上。衣角向后飘起，极为细腻流畅的线条，让人仿佛能感觉到女神丰满而富有弹性的肌肤。

【《米洛斯的阿佛洛狄忒》】

（又名《米洛斯的维纳斯》。大理石。高约 204 厘米。创作于公元前 150—前 50 年。现藏法国巴黎罗浮宫博物馆。）



米洛斯的阿佛洛狄忒　（亚历山德罗斯）

历史上把亚历山大东征以后由希腊人建立的王朝、统治的国家称为“希腊化国家”，自此（公元前 4 世纪末）到罗马兼并希腊本土及东地中海（公元前 1 世纪）的时期，称为“希腊化时期”。亚历山大东征既把希腊文化传播到辽阔的亚非各地，又吸收了古老的东方文化遗产，这一由东西方文化相融合而形成的新型文化形态，被史学家称做“希腊化文化”。

由于高度发达的希腊建筑及雕刻，使各希腊化国家不惜花费大量财力物力，修建希腊风格的庙宇、剧场、楼阁，塑造各类雕像，这样才使希腊化时期的建筑与雕刻仍然取得了相当的发展。

神话题材仍在继续，但不以宙斯和雅典娜作为主要歌颂对象，也就是说，不再借用神话来讴歌英雄、赞美武士，更多的是表现美神及爱神阿佛洛狄忒的柔媚女性形象，并多以裸体女性的形式塑造出来，用以寄托人们对和平宁静生活的期望，对美好未来的憧憬。在表现女性人体的众多

"阿佛洛狄忒"的雕刻中，最为人所推崇的是《米洛斯的阿佛洛狄忒》。

1820年，在希腊本土和克里特岛之间的一个称做米洛斯岛的山洞里，发现了一尊最美的女性雕像——阿佛洛狄忒大理石雕像。

这尊雕塑被发现时，塑像的腰部已经断裂，经修复后，考古学家们最初考证是创作于公元前1世纪时期。由于女像的表情与姿势类似柏拉西特列斯的风格，比例却接近列西普斯的标准，因而引起了争议。最后在雕像的台座与足部下方发现了原来的铭文，上面写着"美安德罗河畔安屈克亚的亚……斯所作"。从铭文的文体看，应当是公元前100年左右的作品。于是又有人反对把它列入希腊化时期。但从雕像的整体风格看，美神的椭圆形脸蛋、直鼻梁（俗称希腊鼻）、平额、端正的弧形眉、扁桃形的眼睛、发髻雕刻成有条理的轻波纹样式，神态平静，面部表情端庄，这些特征都是从公元前5世纪后期沿袭下来的艺术理想化传统，所以最终还是把它列入了希腊化时期的作品。

在古希腊和古罗马神话中，最受人们喜爱，也最受艺术家喜爱，被绘画、雕塑等塑造得最多的，是爱与美之女神，她的罗马名字叫维纳斯，希腊名字叫阿佛洛狄忒。

《米洛斯的阿佛洛狄忒》被发现后，一直被认为是迄今为止被发现的希腊女性雕像中最美的一尊。她的全身比例符合黄金分割比值，使整个形象产生巨大的魅力。她的腿部被衣裳遮住，仅露脚趾。褪下的衣裳极为生动的衣褶，使她的下半身比裸体的造型更加秀美。她那亭亭玉立的身姿，充满了一个成熟女性的韵味，紧紧抓住观赏者的目光。雕塑的躯体呈螺旋状，略微向左倾斜，各部分的起变化富有音乐的节奏感。美神的内心似乎显得十分宁静，她没有半点娇羞或羞怯，只有纯洁与典雅。不论观者从任何一个角度看去，都能获得同样的感受——既庄重又不失妩媚。

女神双臂虽然早已断裂，从整体气势上看，却在视觉上使人感到非常完整。许多人曾经探索女神两臂的原状会是什么样子，并企图给雕像配上两臂，但没有一种方案令人信服。近年的考证为，她的左手可能伸向站在面前的丘比特，右手可能拉着下身的衣裳。

《米洛斯的阿佛洛狄忒》姿态的妩媚为历代艺术家所叹，因为以前发掘的一些古希腊裸体女雕像，几乎都很重表现感官上的美，而这尊"维纳斯"，作者已把它提升到古典理想美的高度了，整个形象充满着无限的诗意，她那含蓄的、耐人寻味的美感，几乎使古往今来的一切人体艺术都相形见绌。

【《向雅典娜献新衣》】

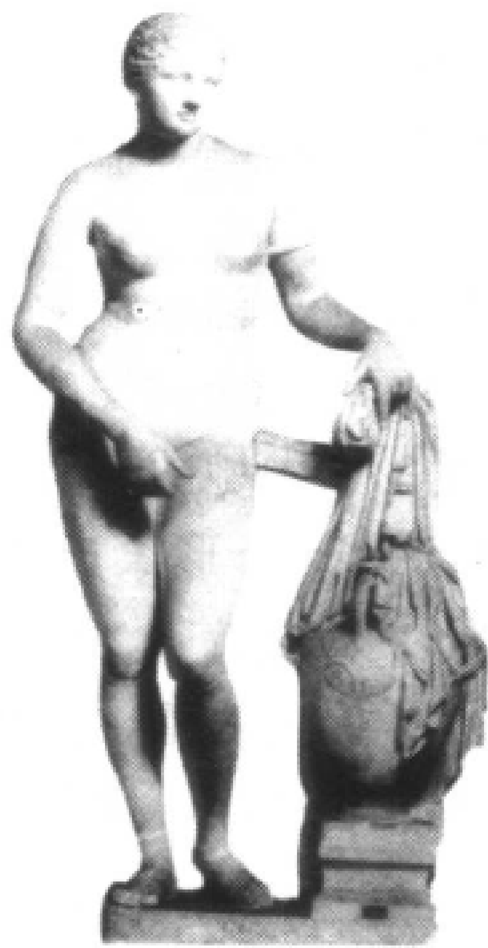
在古代希腊，神庙被认为是城邦的光荣和富足的象征，胜利繁荣的雅典便大兴修建神庙。其中最壮观的雅典卫城巴底农神庙，被称为"雅典的王冠"。此神庙及其装饰雕刻，是由当时首屈一指的艺术家菲狄亚斯设计并监督完成的，体现了刚开始进入全盛时期的希腊艺术，已臻成熟并达到一个辉煌的高峰。《向雅典娜献新衣》是巴底农庙外部回檐上的饰带浮雕。它表现了每年一次的雅典娜祭祀的游行队伍。浮雕饰带绕神庙一周，全长约160米，高1米，估计共刻绘三百五十余人体和二百五十余动物。其内容表现了雅典人对他们国家的兴起和富强的喜悦欢呼，以及对佑助他们胜利的女神的热爱。而浮雕上所描


向雅典娜献新衣

绘的人物，则是希腊各阶层人物的写照，在这里，你分不出哪些是神，哪些是凡人。那些坐着交谈、神态自若、仿佛是智者和领袖的人物，那些肩负祭品缓缓而行，健壮优美的少女，那些神情坚定、策马而驱、威武雄壮的青年，全部表现出希腊人的蓬勃朝气。正是这些雅典人，刚刚打败了强大的波斯人的侵略，保护和发展了雅典的民主共和制度。与其说这游行队伍是在为神举行庆典，不如说是在为他们自己的胜利、为雅典的光荣而喜气洋洋地欢庆着。这盛大丰富的游行场面，展示了希腊人精神的欢跃和物质的富足。画面上社会各不同阶层、不同性别年龄的人物的表情、动作、衣纹、结构，马的各种姿态、队伍的层次和疏密变化，雕刻得那样娴熟、简练、准确、生动，充分显示出艺术家高超的技巧。这一艺术作品是雅典黄金时代的表征。

【《尼多斯的阿佛洛狄忒》】

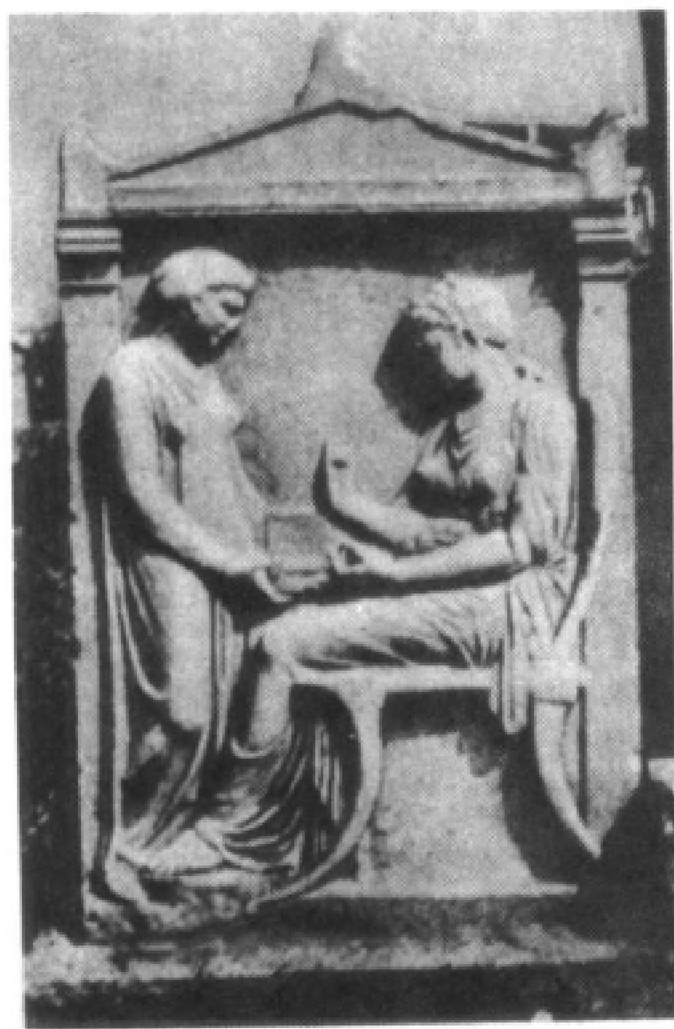
希腊雕刻全盛时期晚期的大雕刻家普拉克西特列斯（Praxitles）的作品，代表了这一时期雕刻的趋向是特别注意描绘人体的动态所构成的曲线美。在其之前，女人体的曲线美总是通过薄薄的衣裙透露出来，整个雕刻的外轮廓线还是衣裙的复杂线条所构成。他所做的这一全裸的美神像，在崇拜人体美的古代希腊来说也是第一个，因此它在当时就使举世震惊，人们都去看它，以致于尼多斯其它地方的雕像都黯然失色。雕像中的美神似乎刚刚脱去衣服，正迈步向海中，准备沐浴。她的左手放在放着衣服的花瓶上——这是作者惯用的、为支撑雕像所安排的自然支柱。她的全身重量，由于整个地落在直立的右腿上，因而肩向右下倾斜，右腰身深深陷入而右胯高高拱起，左腿向前弯曲，使女神的整个体态，形成身体两侧极为优美的曲线，而这两条人体曲线就构成整个雕像的如此简洁生动的外轮廓线。花瓶上的花纹以及放在上面的衣服的明暗丰富的衣纹，和女神明朗光滑的身体形成对比，丰富了雕像的表现力。女神那起伏美丽丰腴的躯干，真实得如活人般富于弹性的肌肉，令人叹为观止，从它以后，有多少雕刻家在表现女人体的雕刻时，都曾以他为典范。这座世界上最初的女裸体雕像，已成为流


尼多斯的阿佛洛狄忒 （普拉克西特列斯）

传千秋的艺术瑰宝。

【《赫格索斯墓碑》】

这是希腊雕刻盛期（公元前五世纪—前四世纪）较晚的作品。因长期战乱，希腊社会由强转衰，艺术也趋于低潮。过去的宏伟公共建筑不再兴建，巴底农神庙式的伟大雕塑艺术也不能再出现，对胜利的赞颂与宗教热忱的表现同样也衰退了。国家已无力投资，去创造代表整个时代精神和伟大理想的艺术品，而是从对理想化的典型表现开始转为对个性的表现，大量出现的是人的世俗形象。就是神像也大都倾向于表现人体美。雕塑家接受私人委托，去装饰个人的住宅或墓地，其中以雅典的墓碑雕刻为代表。这些雕刻多数产生于公元前四世纪，作者无名，但保留着希腊雕刻的优秀传统。它的主要作用不是宗教的，而是教育和审美，所以，大都是风俗题材，表现死者生前的活动情景，体现出对死者的怀念，再现出死者的肉体美和精神美，使人们的悲痛与哀悼感情升华于诗意中。右图是一块富于静谧情调的墓碑浮雕。右边坐着死者，她温柔悒郁；左边立着仆人，她和善而顺从。她们都默默不语，仆人拿着打开的首饰箱，死者从箱里取出首饰。这自然而简单的情节，几乎使人们忘记了这是孤寂的坟岗，而被引入对死者已消逝的无忧往日的冥想。衣服所遮盖着的轻柔的身躯，仿佛温暖而富有弹性。衣纹处理得舒展、简洁、清晰。这种生动完美的形象，是古希腊墓碑的特征。

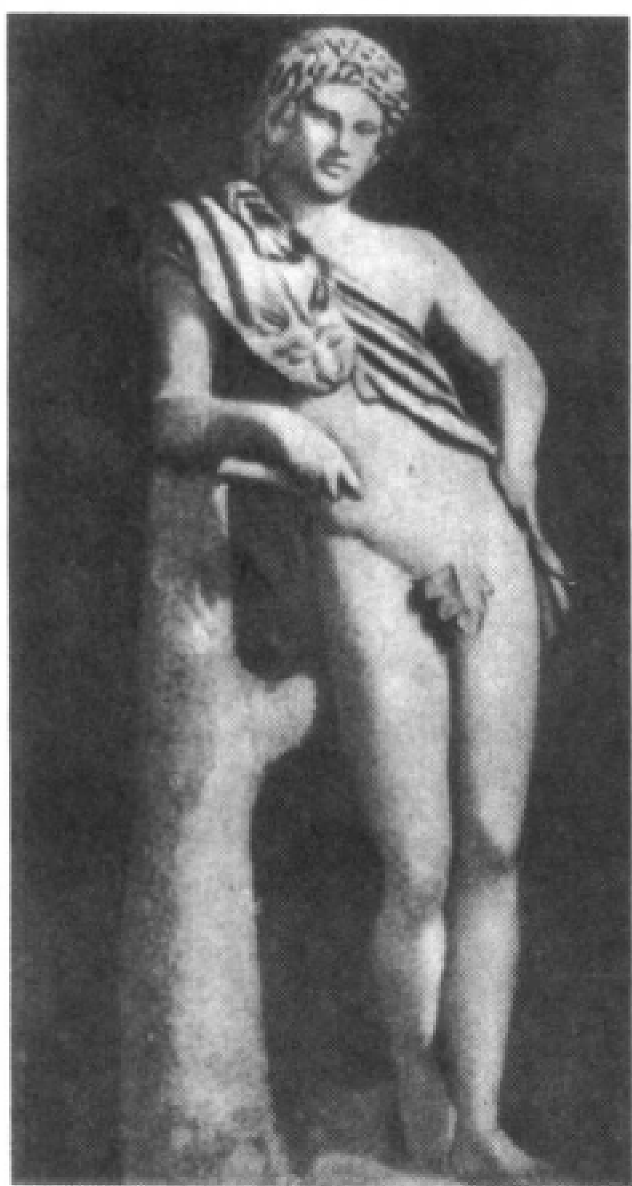


赫格索斯墓碑

【《牧羊神》】

普拉克西特列斯是希腊全盛时期晚期（公元前四世纪）的著名雕刻家，据说，《牧羊神》被作者自认为是他全都作品中最好的两件之一（另外一件失传）。此时期希腊艺术趋向注意描绘人体的曲线美，注意柔和细腻的表现力，并开始出现女裸体。普拉克西特是这一风格的代表作家。安静的姿态，柔和的人体曲线，以及配备自然的支柱，是其人像雕刻的共同特点。牧羊神即希腊神话中的山陀儿，有着半人半羊的形状，出没于森林草地，他生性活泼，爱好大自然，爱好优美的音乐和活泼的舞蹈。在这里，作者把他表现为一个富有个性的美貌青年，在外形上没有半羊的特征，完全人化了；说明作者是借着这样一个神话人物，来刻划现实中生动活泼的青年人的形象。雕像从表面来看是静止的，牧羊神正斜倚在一根树桩上，手拿自制的小笛子，作片刻的休息——他那只是轻轻斜倚的身体和微屈的左腿，显得精力充沛，富有弹力，没有丝毫疲倦的表现，因而使人感到他仿佛随时要跳跃起来，重新吹起笛子，跳起舞。牧羊神那微微斜吊的眼睛，透露出聪明狡黠的神态；他那微微上挑的嘴角，使外表安详的面容，充满了青春的愉快和欢乐。他那厚厚的如羊毛

般卷曲的长发，大概暗示着羊的特性；一条有兽头装饰的披巾，从肩上斜披到胸前，它和那具有美丽涡纹的卷发，使处理得简洁光滑的裸体，增加了丰富的阴影变化，起到极好的装饰作用。他那身体的优美曲线，通过身姿动态充分表现出来。总之，这件雕刻成功地刻划了一个具有外在的青春美和内在的活泼性格的人。



牧羊神　（普拉克西特列斯）

【《尼奥贝群像》】

雕像的原作可能是公元前四世纪的希腊雕刻家斯柯帕斯（Skopas）所作。这是大理石的摹制品。传说尼奥贝是底比斯的王后，有一次她傲慢地侮辱了神王的妻子丽多、丽多的儿子阿波罗（太阳神）和女儿阿尔德美斯（月亮神）。神王为了惩罚这个傲慢的女人，用箭射死了她的十四个儿女。群像以尼奥贝和她最小的女儿组成，并通过尼奥贝的形象使悲剧的主要情节达到了顶点。尼奥贝眼看着十三个子女都被射死了，在她的怀中还剩下最后一个幼女，在瞬间也将被毁灭。这时母亲向天空呼喊：“留下这唯一的一个给我吧！这是许多个中的最后一个呀!”母亲弯着身，掀起自己的衣服来掩护她怀中的幼女。她的面孔流露着极度的痛苦，使观众似乎听到她绝望的呼声。那个伏在母亲膝上的幼女，虽然背着身，看不见她的面部，但通过她的体态，仍可使人感到内心的恐惧。尼奥贝那只高举在头上的手，想要挡开即将毁灭她爱女生命的利箭。这是多么可悲啊！母女的体态，形成一个整体，静中有动，恰巧反映出恐怖和哀求的表情。母亲的形象表现出绝望、哀求、悲愤的复杂情感。尼奥贝群像通过外在的动作表情揭示出人物内在的情感，并通过高度的写实技巧表达出来，给人留下深刻印象。衣纹的雕刻也很好地烘托了人物的心理状态，如母亲的袍褂上部纹路是平静下垂的，腿部

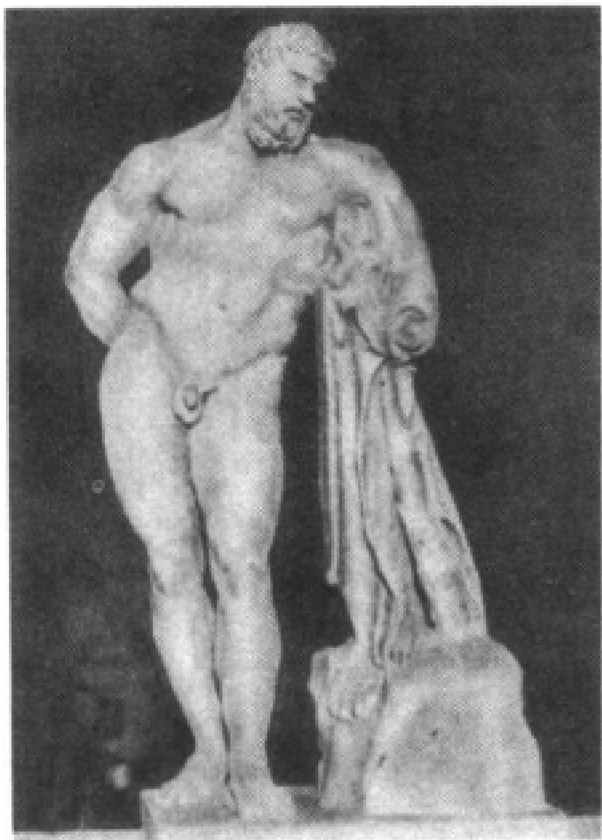


尼奥贝群像　（斯柯帕斯）

衣纹则是随风飘动，并且贴附在身而呈现内在的紧张的肌体，衬托出她正在遭受悲惨命运的袭击；女儿的即将脱落的披肩，薄而颤动，和她那恐惧的心理相一致。这件作品堪称古典现实主义艺术的典范之一。

【《赫尔克里斯》】

这是公元前四世纪的希腊雕刻作品。此时期因长期战争，社会衰败，艺术着意表现的不是鼎盛时代的胜利喜悦，而是描述人物个性和心理矛盾、沉思痛苦等等，并注重表现人体美。写实能力和艺术表现技巧更加纯熟了。利西普斯（Lysippos）的作品形象，多数是人体比例较修长，头为全身的八比一。他创作了很多动态具有丰富变化的健美男人体，并注意刻划人物的个性。这件作品描绘了希腊神话中的英雄，以力大闻名的赫尔克里斯。他曾以顽强的战斗精神克服重重困难，完成天神所给予他的十二件艰险工作。由于他一生频于战斗，所以选择哪一个活动情节来表现他的精神面貌似乎都不全面。作者选择了休息这个情节。在放松的动作中著力塑造健壮人体，以此手法表现在平静中的躯体所蕴含着的巨大力量，突出其饱满精神和重量感。体态呈曲线，左腿支撑重心，右腿放松。左臂依在支柱上，右臂背向身后。通过这丰富变化的姿态，形成较为轻松的气氛。人物的肌肉极度夸张，每块肌肉的体积及其所表现出的力量，达到饱和状态。使人感到即使处在休息之中，也预示出强大的力量。形体的处理不因肌肉的夸张而有所混乱，而是正、侧面转折分明，形成坚实有力的整体造型。情节的选择似乎还有另一种意思：从作品产生的年代看，当时希腊正处在政治纷争、社会动乱中，黄金时代那种单纯的信念和属于全民共有的胜利的愉快已被个人的复杂思想感情所代替。这件作品正是表现一个沉思中的战士，好象他已走完人生历程，来到天国，俯瞰人间，沉缅于回忆中，把观众引向哲理性的想象。



赫尔克里斯　（利西普斯）

【《众神与巨人之战》】

这是希腊化时期（公元前三到一世纪）的古希腊雕刻作品。在培尔格蒙所建的宙斯祭坛，曾被称为古代世界的奇迹之一。在其基座四周有长达 120 米、高 2.30 米的浮雕饰带，由一百五十块大理石板组成。它上面的高浮雕《众神与巨人之战》，从其形式、技巧和规模来说，堪与全盘时期雅典卫城巴底农神庙的饰带浮雕比美。它取材于希腊神话，表现了宙斯与众神对巨人的战争。大部分雕刻虽已破损，但从人物的动态和残存某些面部表情上，仍可窥见其内在的精神。那因愤怒而全身肌肉紧张的宙斯，正在向巨人投掷雷电；宙斯的女儿雅典娜毫不留情地揪住一个巨人的头发；在其旁飞翔着的胜利女神，仿佛正在为她助威，并意示巨人的惨败是命运所注定。巨人的母亲——地母该亚，从地下探出身来，举起双手向雅典娜和众神哀告着，以求神饶恕她的儿子。从她那残留的眼窝和身姿上，可以明显地看出人物悲哀求告的神情。这一浮雕表现了激烈的酣战和骚动，以及人物急剧的动势，体现了这个时代的精神：培尔格蒙人曾光荣地打败了入侵的高卢人，这一雕刻表现出胜利的



众神与巨人之战

民族对自己成功的颂扬。虽然构图庞大复杂，构思却浑然一体。众多的人物形象，在其表情、动态、衣饰、发型上，无一雷同。它在刻划各种动势中的人体的技巧上是无懈可击的，同时又表现出人物的内在感情，如愤怒、绝望、哀求等。作品标志着希腊艺术发展上的又一高峰。

【《阿里斯托芬像》】

古代希腊肖像雕刻，在希腊化时期有了很大的发展。这时在公共建筑里都盛行装饰着诗人、哲学家、戏剧家及作家的肖像雕刻。这些肖像雕刻有两种：一种是同时代人的肖像；另一种是历史人物的理想化形象。无论是同时代人物或历史人物，雕刻家都以精确的写实技巧来刻划对象的性格特征，即在形似的基础上追求神似，这是古典现实主义造型艺术的进一步发展。现今保存于意大利那波利博物馆的一件青铜摹制品的老人头像，是这一时代肖像雕刻的代表作之一。有人把他误传为海盗像，有人认为他是古罗马斯多亚派的哲学家、戏剧家塞涅卡；但我们根据原作的制作年代（公元前200年左右）、雕刻技法、写实风格以及神态刻划等分析，断定它是希腊化时期的作品，描写的是古希腊喜剧作家阿里斯托芬的想象雕像。相传阿里斯托芬写过四十四部喜剧，现存《阿卡奈人》、《骑士》、《和平》、《蛙》等十一部。作品里反映了雅典奴隶主民主政治的衰退、战争与和平等问题，并广泛涉及到奴隶、农民、妇女和哲学、艺术各方面。他以讽刺笔法抨击当时各种不合理现象，并指向当时的显要人物，恩格斯说他“是强烈的倾向诗人”。这件肖像不但把对象表现为一个世俗的老人，而且突出了人物的性格特征。他那犀利的眼神好似正在探索着什么；那紧闭的薄唇会使人联想到喜剧家的讥讽与苛刻。稀疏的散发自然地贴伏在头部，宽阔的前额与几条皱纹表现了主人翁的深思与智慧。须和发的纹缕具有装饰效果，增加了肖像艺术的形式美，不愧为肖像雕刻的佳作。



阿里斯托芬像

【《拉奥孔》】

（大理石。高178厘米。创作于约1世纪初期。作者是罗得岛的雕塑家阿基桑得罗斯与他的儿子波利多罗斯、阿塔诺多罗斯。现藏梵蒂冈美术馆。）

希腊化时期的第三个美术中心是在罗得岛上。该岛在希腊化时代正好处在希腊与小亚细亚的居中位置，公元前3世纪初，它已经成为一个重要的港口与运输重



拉奥孔 （希腊）阿基桑得罗斯等

地，艺术也相当繁荣。

岛上的富人常常招聘许多雕刻家来为他们的豪华建筑制作雕像。该岛在文艺繁荣时期曾拥有一百多个巨大的雕像，可惜这些巨型雕像都被毁于公元前227年的一次大地震中了。大理石雕塑群像《拉奥孔》便是在罗得岛发现的。

由雅典娜诸神庇护的希腊军与特洛伊人进行了长达十年的特洛伊战争，虽然有雅典娜等神的支持，但特洛伊城仍然久攻不下。最后希腊人想出了一个计策：他们用木头做了一匹巨大的马，放在特洛伊城外，全体希腊将士都假装撤退，乘船隐蔽到特洛伊城附近的海湾里，奥德赛率领众英雄事先藏入马肚中，特洛伊人以为希腊人果真撤回希腊本土去了，就打开了城门。他们看见城门外留下一匹巨大的木马，以为这是用来献给女神雅典娜的，于是就想把它拖进城里来。特洛伊城阿波罗神庙里的老祭司拉奥孔知道后，却警告特洛伊人不要把这匹木马拉进城内，以免中计。这位祭司的警告触怒了雅典娜和众神，因为，他们是默许了希腊人毁灭特洛伊城的，而拉奥孔却违背了他们的意志。

知道这个消息后，雅典娜大为生气，于是便派遣两条巨蛇，命令它们把拉奥孔父子三人缠死。这是一个人与神冲突的悲剧，作为祭司，预告灾难的来临是他的责任，但他违背了“天意”，因而遭到了神的惩罚。

《拉奥孔》所表现的，就是拉奥孔父子在巨蛇的缠绕下痛苦挣扎的情景。令人触目惊心的，是这组雕像展示与极力渲染的悲剧气氛。

以拉奥孔痛苦挣扎的扭曲形体为中心，在他的两侧配置了比他小了许多的同样处在痛苦挣扎状态中的儿子的形体。这三个独立的、错落不一的形体组合成了一个完整的统一体。作者巧妙地利用了蛇柔软的形体，回环往复地在水平方向伸展，以及在这一伸展中形成的一个纠缠的圆环，把垂直方向的三个人物，从形体上有机地联合在一起，在造成形式美感的同时，也强化了悲剧的意味。那一个个纠缠的圆环，如同镣铐一样牢固地控制着拉奥孔和他的儿子，形象地展示出他们被众神所控制的命运。

与古典时期那些单纯、明朗、和谐、宁静的雕像不同，《拉奥孔》不再追求表现的节制，不再只去关注理想的美的形态，痛苦、死亡、悲剧的激情在这里获得了充分的展示和宣泄。

【《罗得岛太阳神巨像》】

建于公元前3世纪初，属于“世界七大奇观”之一，可算是古希腊最大的一座雕像，是用铁做架、青铜做壳熔铸而成。由于此像铸成后半个多世纪便被一次大地震震倒，倒在地上躺了近千年，于公元7世纪又被阿拉伯人彻底毁掉，故今日已不知何样造型。据传，这尊巨像总高度为36.5米，立于罗得岛海港入口处，右手高举长年不灭的火炬，起到灯塔的作用，左



罗得岛太阳神巨像（整像图）
（希腊）前3世纪初

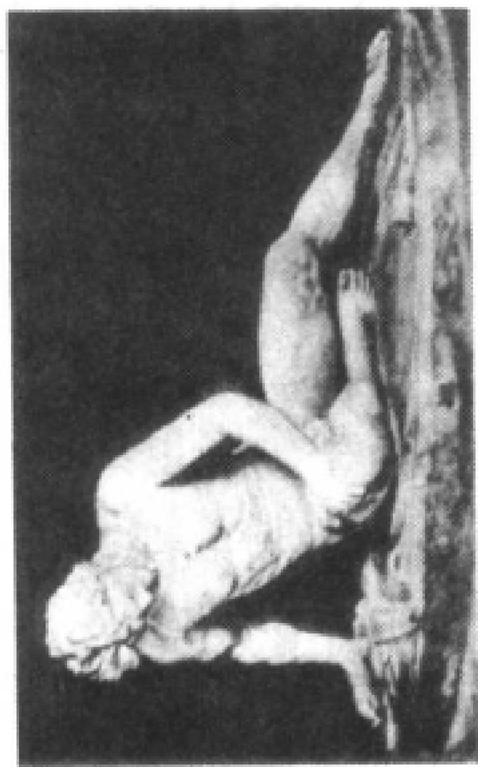
手持弓，昂首远眺，双腿横跨港口堤坝两侧，让过往船只从胯下驶过。

这尊太阳神巨像是希腊化时期著名雕刻家林多斯设计，是为纪念公元前3世纪初罗得岛人为抵御一次入侵取得胜利而建造的，以此神像歌颂罗得岛人不畏强暴、团结奋战的精神。

据说此巨像残骸于7世纪被阿拉伯人抢走熔铸武器时，用了880多头骆驼才把它运到船上去，可见神像的巨大。

【《垂死的高卢人》】

属公元前三世纪下半叶希腊化时期的作品，原作为青铜。这是大理石摹刻品。



垂死的高卢人

公元前三世纪，希腊北部经常遭受蛮勇的加勒底人（高卢人）的侵袭，后来希腊人在小亚细亚一举击溃了加勒底人。为了纪念当时的战功，在希腊曾制作了一些加勒底人战败受伤、垂死的雕像，以夸耀希腊人的胜利。《垂死的高卢人》就是代表作之一。雕技是写实的，不但描写了肉体受伤的痛苦，并且具有一种内心的表现，这也是希腊化时期雕刻艺术中的一个特点。这个高卢人，赤身裸体，肌肉刚健，是位



杀妻后自刎的高卢人
（约公元前3世纪） 大理石

非常勇猛的战士。他的面形宽阔，下颚突出。那蓬松的短发和坚挺的短须，以及颈上的脖环等，都与希腊人的形象各异，可以看出是希腊本土以外的民族特征。作品所表现的加勒底战士，显然在激烈的战斗中负了重伤，濒于死亡。他垂着头，右臂用力支撑全身，想挣扎一下，站立起来。可是，右下胁的致命伤口，不断地流出鲜血，感到无力支持了。他咬紧牙关，紧皱眉头，全身肌肉随着疼痛紧张地收缩；右脚大趾伸张开来，痛楚万分。但他面部表情是顽强沉着的，没有哀呼和恐惧，好似悔恨自己的轻心，而负了重伤。作品充分反映了加勒底人的剽悍、顽强的气概。

【《青铜母狼像》】

（青铜。高 85 厘米。创作于约公元前 500 年。现藏意大利罗马维拉·尼亚博物馆。）



青铜母狼像

这尊《青铜母狼像》为罗马王政时期作品。王政时期的罗马城地域很小，文明程度远不及北方埃特鲁里亚地区，埃特鲁里亚地区的文化及其美术，都处于领先地位，故这一时期又被称做“埃特鲁里亚时期”。

这一时期的雕刻以陶塑为多，也有少量青铜和石刻。因为材料的原因，陶塑保存下来的很少，发现的多是一些残片。由于埃特鲁里亚人盛行厚葬风，陵墓内及陶棺上常有连成一体的陶塑做装饰。神庙山墙也有陶塑及石雕人物。罗马王政时期正值希腊古风时期，也是西亚新巴比伦王国昌盛时代，它们对王政时期埃特鲁里亚雕刻均有影响。

《青铜母狼像》就是王政时期埃特鲁里亚人最有代表性的青铜雕像。

罗马位于拉丁姆地区台伯河下游的南岸，现在是意大利的首都，不过在公元前 8 世纪以前，却是一个独立的城邦国家——古罗马。这个国家最初的民族是拉丁人与萨宾人，他们散居在七座山冈上，后来部落联合，在巴拉丁山冈建立了富强的国家。关于罗马的起源，古时候有很多传说，《青铜母狼像》就与其中一个最流行的传说有关。

相传打了十年的特洛伊战争，最后以特洛伊城的陷落而告终。美神阿佛洛狄忒与特洛伊王安喀塞斯所生的儿子、英雄埃涅阿斯在一片混乱的战火中逃出了特洛伊，最后来到拉丁姆地区台伯河岸的拉提努斯王的领地。国王在知道他是特洛伊王的后代后，便把女儿拉维尼亚嫁给了他。老国王去世后，埃涅阿斯继承了王位。

传至努弥托耳执政时，王国内部发生了内讧，努弥托耳被他的弟弟阿穆利乌斯所推翻，国王的女儿西尔维亚也被他送入神庙为尼。不料西尔维亚却与战神马尔斯产生了爱情，并生下了一对双胞胎。没想到，这件事被国王察觉了，于是西尔维亚被以破贞戒之罪判处了死刑，生下的孩子也被投入台伯河。执行者出于恻隐之心，把两个孩子装在篮子里，顺着河流放走。篮子漂到巴拉提努斯山下，被一棵树枝挂住。孩子的哭声引来一只正欲下山喝水的母狼。母狼见到婴儿，非但没把他们吃掉，反而把孩子带回窝中，以狼乳喂养。这两个孩子后来被牧人找到，交给了国王。仁慈的国王把两个婴儿交给妻子抚养，并为他们分别起名为罗慕路与勒莫。

兄弟两人长大后都成了力大无穷的英雄，当他们得知自己的身世后，便返回故土，杀死了阿穆利乌斯王，救出祖父。使命完成以后，兄弟两人便在巴拉提努斯山下另立新城，自封为王，不过在给新城命名时，兄弟两人发生了争执，双方于是约定去求助神示。

最后神决定由罗慕路来命名。弟弟不满，两人从相互争执发展到兵戈相见，后来罗慕路杀死了勒莫，城名于是取“罗慕

路”之名，后称为“罗马”。

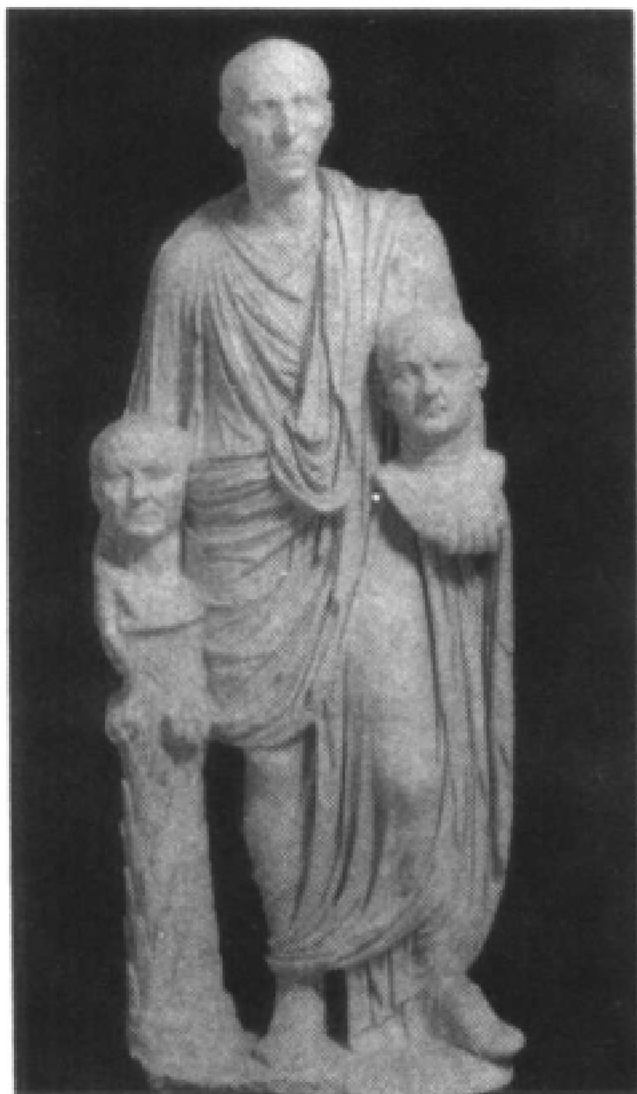
这件《青铜母狼像》就是根据这个传说创作的。它被认为是公元前6世纪埃特鲁里亚人的杰作，是埃特鲁里亚的青铜工艺臻于成熟的标志。《青铜母狼像》被罗马人作为民族发源的始祖崇拜。

16世纪文艺复兴时期，有人在母狼的腹下又添上了罗慕路与勒莫两兄弟雕像，这件作品一直流传至今。

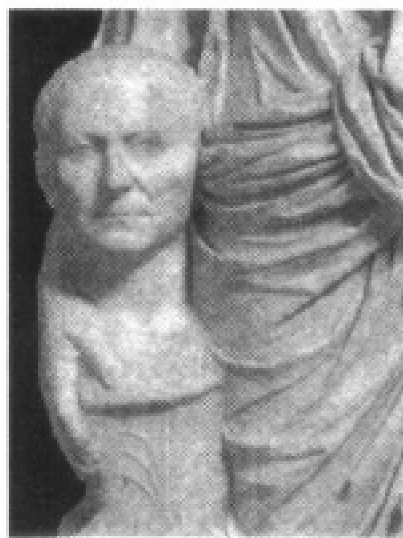
这尊《青铜母狼像》的形体结构比较严谨，体现了一种外表凶残内心仁慈的性格主题。母狼身上的装饰纹样也非常细致讲究，颈毛部位呈鬈凸状，下垂的乳房与因喂乳而消瘦的腹肋部位，塑造得极其真实。母狼的整体感给人以一种很警觉的威严的印象。也许，这正是古罗马人坚毅冷峻的民族性格的象征。

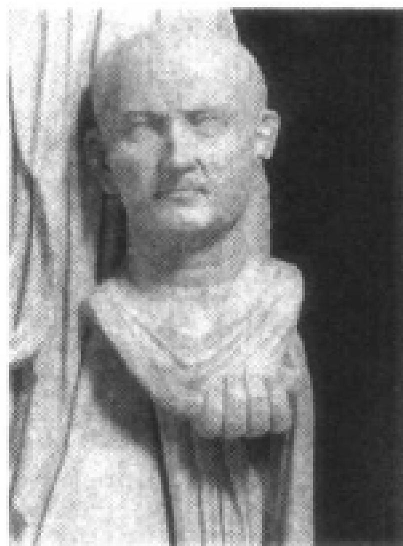
【《托着祖先头像的罗马贵族》】

罗马的奴隶主贵族对长辈尊崇备至，老人死了，立即请有翻制面模技术的艺人



托着祖先头像的罗马贵族
（罗马）前3世纪





托着祖先头像的罗马贵族（局部）

来用蜡和石膏翻制成面具，或做成立体雕刻像，参加丧葬仪式之后专门供奉到家中的厅室。为迎合这种风俗而形成了一个面塑艺匠队伍，其中的佼佼者渐渐从这种纯手艺制作中脱颖出来，开始从事肖像雕刻的创作，其题材从为祖先塑像起步。这件大理石雕刻便是共和时期的一件反映这种民族风俗的杰作。

【《奥古斯都立身像》】

（大理石。高204厘米。创作于公元1世纪。现藏梵蒂冈博物馆。）

罗马人的造型艺术主要来自于古希腊艺术的影响，但由于政治性质不同，他们在建筑、绘画和雕塑方面都形成了独特的艺术风貌。

希腊人的艺术构思处处插上天国翱翔的翅膀，是理想化和浪漫主义的；而罗马人的雕塑脚踏实地，明确而笨拙，是世俗化和现实主义的。

罗马雕刻主要是肖像雕刻，不像希腊那样以人体为主，这是历史传统、文化技



奥古斯都立身像

艺和现实需要综合统一所决定的。国力的日趋强盛需要用某种艺术手段为帝国权贵歌功颂德，树碑立传，共和末期开始的这种倾向，到帝国时期达到它的顶峰。

《奥古斯都立身像》就是颂扬罗马第一位皇帝的作品。

奥古斯都（公元前63—公元14年），原名盖约·屋大维，是恺撒的养子，为罗马后三雄之一，他在战胜安东尼并消灭埃及托勒密王朝后，成为最高统治者，实际开始了罗马帝国时代。因被尊称奥古斯都（拉丁文“神圣的”、“至尊的”一词的音译），后人便以此称呼他了。为赞美这位西方历史上著名的皇帝，当时的罗马人真是不遗余力，留传到今天的，就有种种不同的奥古斯都像。这里介绍的，是最著名的两尊雕像中的一尊。

站在我们面前的奥古斯都，一身戎装。如果把它跟另一尊披着长袍、显出儒雅之态的奥古斯都像放在一起的话，我们会明显地感到它们共同歌颂着这位皇帝的文治武功，让人觉得这位著名的帝王确实是不同凡响的，他所创造的奇迹对整个西方历史是举足轻重的。

虽然表现的是现实生活中的人物，但它却接近理想的神像。在处理手法上，这尊雕塑显然多处借鉴了希腊人的经验，那从容舒展的站立姿势、那和谐匀称的形体比例和那胸前铠甲上浮雕的象征感，全都证明着这一点。在奥古斯都时代的众多雕塑创作中，希腊古典风格的影响可以说是相当强烈的。

罗马的雕刻，写实性非常强，其肖像雕刻甚至直接从死者脸上翻制面膜。这一尊《奥古斯都立身像》，面貌的酷似中又显现一种冷漠，一种近于冷冰冰的严谨。由于他本人喜欢古希腊风格，塑像仍有理想化的成分，充分体现了所谓“奥古斯都古典主义”的特色。

在这里，奥古斯都是被当做英雄来塑造的。他左手握权杖，右手朝前高举，似乎在对帝国军队训话。他的脸部表情严峻，留着僧侣似的平头，薄薄的嘴唇，性格十分鲜明。他那披着华丽盔甲的身材显得很魁梧，甲胄上的图案寓意着罗马将统帅全球的思想。在他的右脚旁边，有一个高举左手的可爱的小爱神丘比特。寓言何在，尚不得而知。

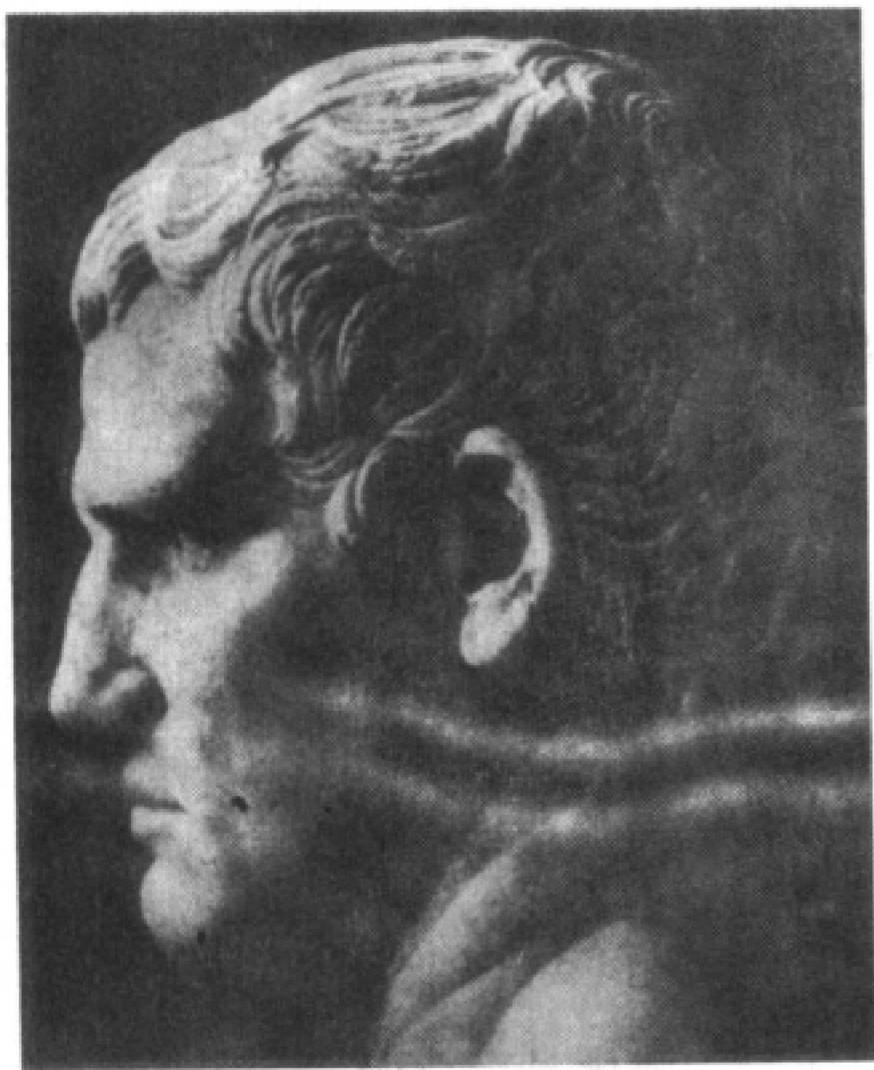
据说在雕像的大理石表面还残留着金、青、褐、黄、紫等光斑，很可能在当年完成时，雕像是彩色的。

虽然《奥古斯都立身像》吸收了许多希腊雕刻的技法，但从它的整个造型上显现出来的那种冷冰冰的严谨态度，使人们还是很明显地看出它是属于罗马的雕塑作品。

【《阿格力巴》】

这是一件古代罗马的雕刻，作者不

详。罗马的艺术和希腊的艺术很接近，但是又有区别。总的说来，罗马的艺术更加趋向写实，不象希腊艺术那么富于浪漫情趣和理想化的美。尤其是在雕刻艺术上，其区别甚为明显。由于罗马的权力更集中于奴隶主贵族，他们要求艺术表现自己个人权威，为个人歌功颂德，树碑立传，所以雕像艺术就更多地刻划了帝王将相等上层人物；这些雕像常常是写实的面容和夸大华丽的外表“威仪”结合着。在形象处理上，重于刻划人物的个性特征。阿格力巴（公元前六十三一前十二），是罗马皇帝奥古斯都渥大维的密友，女婿和战术参谋。他出身平民，是一个意志坚强、精力旺盛、屡建战功的军人。从这个雕像中，可以明显看出

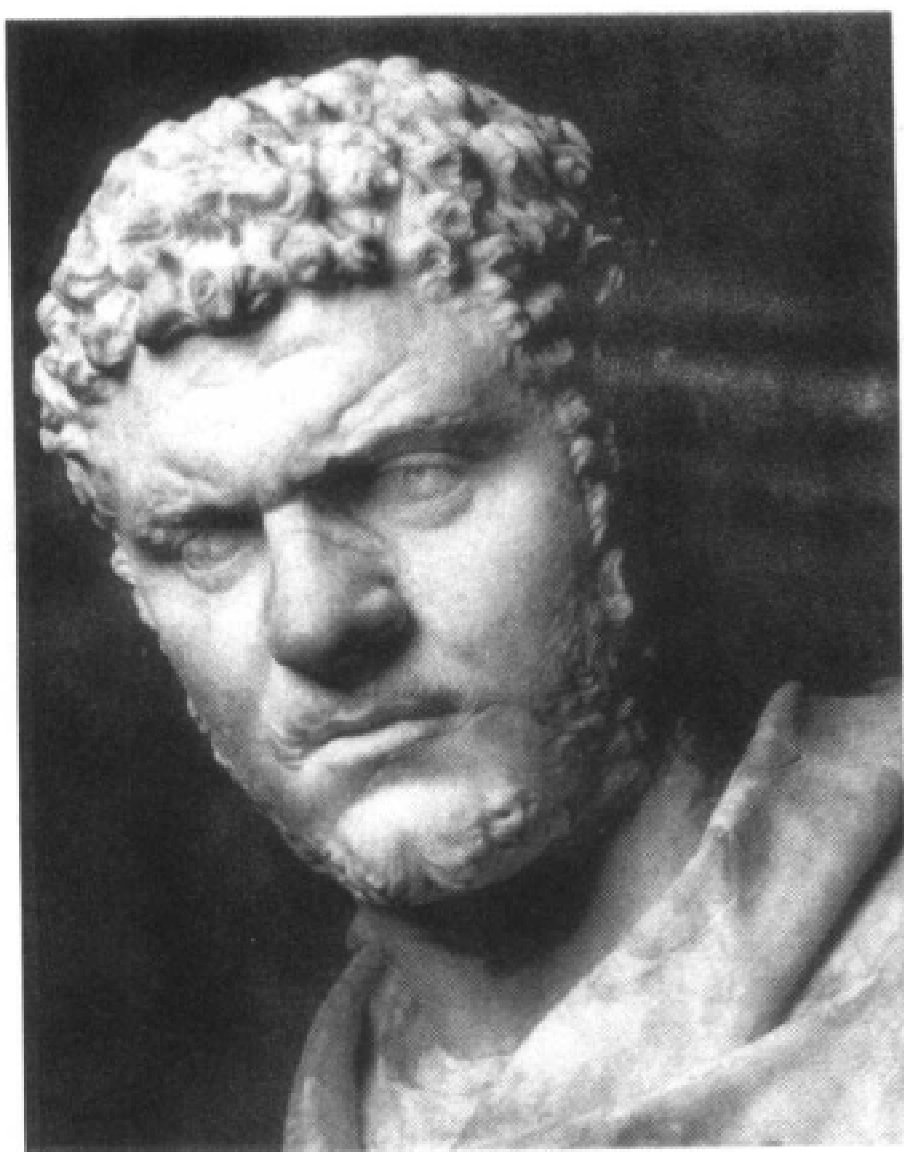


阿格力巴

罗马雕刻的特点：阿格力巴本人面容的特征及个性，被刻划得很细腻逼真，一眼看去就给人以完全的世俗感，距希腊雕刻那种理想化的美是相去甚远了。这位王侯显贵的容貌丝毫没有被美化，他面上那些不匀称的、显得粗俗的肌肉的每一细微的起伏转化，都被精确而生动地刻划出来。他那突出的眉弓和下吊的深陷的眼睛，显出坚定、威严和深谋远虑；他那宽大的鼻梁、肥圆的鼻头和肉感的嘴唇，又显示了贪杯、豪爽、放浪和傲慢不逊的个性。他那宽大的下巴和两个略为扇风的耳朵，以及脖子上发达强健的肌肉，使人物显出一种不可制服的粗犷而勇猛的力量。雕像如此生动地刻划了人物的个性特征，一个出身平民而又身居高位、有一定智慧而意志坚定的军人的典型形象。

【《卡拉卡拉》】

《卡拉卡拉》是公元三世纪前半叶古代罗马时代的一件著名肖像雕刻，这里介绍的是保存于意大利那波利国立美术馆的一件（另外，在德国柏林美术馆和法国卢佛尔美术馆均藏有同样的雕像）。古代罗马在公元三世纪前半叶，开始盛行胸像雕刻，它们大多表现历代帝王的肖像，陈设在公共场所，起着为帝王歌功颂德、慑服人心的作用。手法不但写实，而且注重人物性格的刻划。卡拉卡拉是公元三世纪罗马皇帝马尔库斯·奥列里乌斯·安托尼努斯的绰号，因他喜爱穿着高卢族的外套“卡拉卡拉”而得名。他生于公元 188 年，死于 217 年，性格非常残暴，公元 211 年继位后，曾杀掉他的亲弟盖塔，并屠杀了盖塔的党羽两万多人。在他统治的七年中，不断发动侵略战争，最后被他的部将马克斯诺斯所杀。胸像的头部急剧地扭向左方，好似在注视、倾听着什么。那卷曲的短发和络腮胡须环绕着一副神态凶恶紧张和冷酷无情的面孔，而扭转的头部又加强了这特定的表情。在紧皱眉头的眼神中流露出一种末世皇帝的空虚、不安。雕刻家以高超的写实技巧，毫无掩饰地揭露了这个暴君的性格特征。在这方面，比较前



卡拉卡拉像（公元3世纪） 大理石

一世纪（2世纪后半叶）有名的《鲁基乌斯·维鲁斯胸像》更为突出。另外，雕刻家还追求绘画的效果，例如在前额及眉头出现的起伏皱纹、恍惚乏神的双目以及发卷和胡须的转折、贴附、隐没关系等，犹如绘画一般的精微和概括，增强了雕刻的艺术表现力，使肖像雕刻的技巧达到高峰。

【《君士坦丁巨头像》】

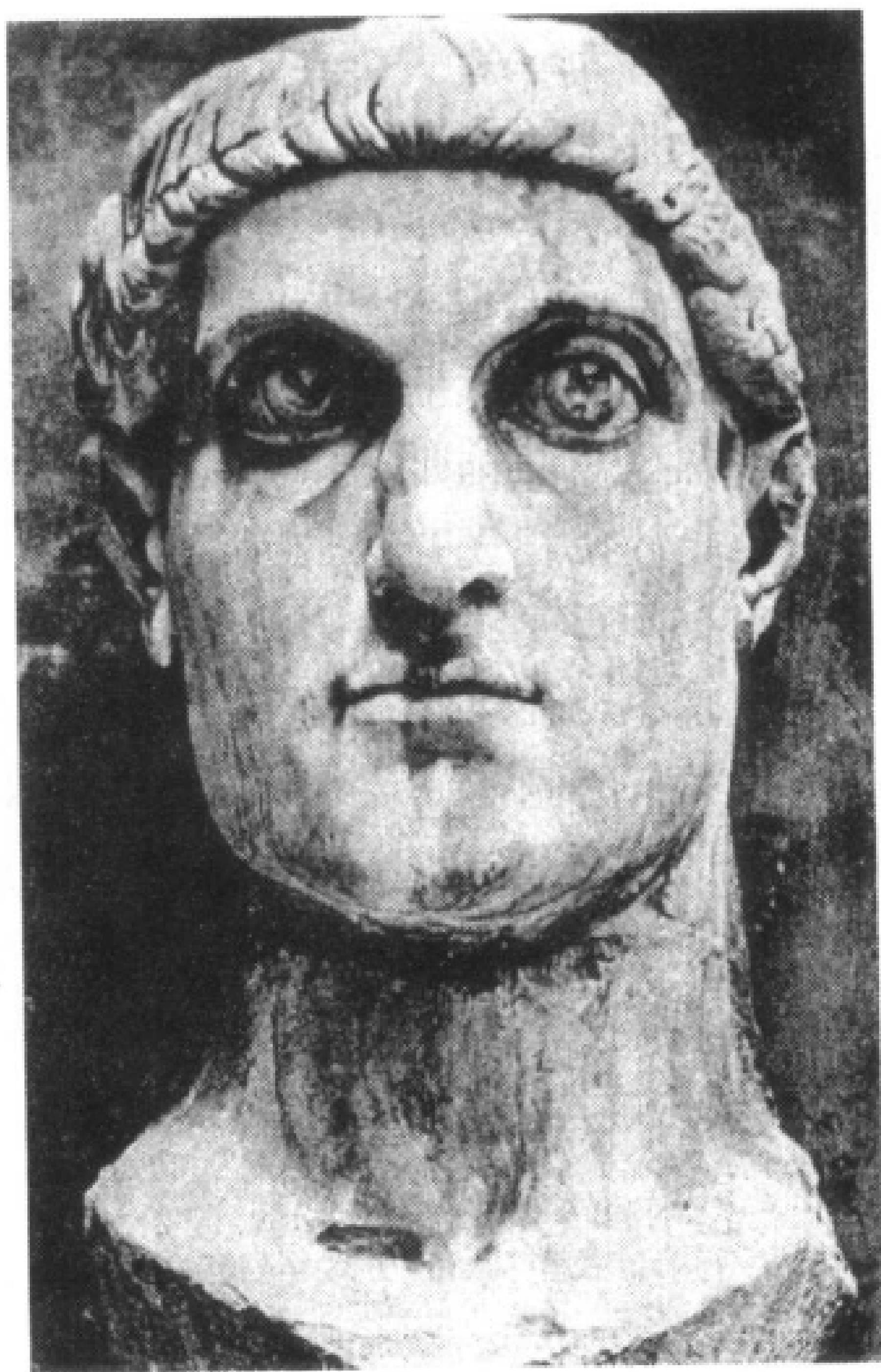
（大理石。高244厘米。创作于约313年。现藏意大利罗马市政博物馆。）

君士坦丁（约280—337），被称为君士坦丁大帝，306—337年在位。他用武力统一了分裂的帝国，进行了种种改革，以加强中央集权。但他最大的事业，应当说都不是这些，而是在313年颁布米兰敕令，使一直处于非法地位的基督教获得了合法地位，并在此后使基督教成为罗马国教。

基督教，本来是一种被压迫者的宗教，传教士只向贫穷的人们传播未来世界的“福音”，要他们把超脱苦难的希望寄托在死后的“天堂”上。罗马的上层富人，对基督教是抱着敌视的态度的，但基督教的教义要人们逆来顺受的这一点给困于内部分裂的罗马统治者留下了可供利用的余地。君士坦丁看中了这点，便利用这种宗教来作为巩固自己垂危统治的帮手。

《君士坦丁巨头像》是原来立在罗马一座大会堂里的君士坦丁全身巨像的一部分。全身像展示这位皇帝坐在宝座上，举起的右手拿着节杖，今天，这个巨像只留存着这个头，以及一只手、一段臂、一些零碎的残片。这个残存头像有2.5米左右高，如果按照古希腊罗马的“英雄比例”——9∶1来计算，君士坦丁全身像要在15米至20米之间，这是世界美术史上少有的巨像。站在它面前，一定会有一种超自然的伟力震慑住你，让你感到它具有的永恒的生命。

这尊头像许多细节处理得十分逼真，



君士坦丁巨头像

形的结构和组织也颇精确，尤其是那双眼睛里的瞳仁，真是无比生动，似乎让人看到了虹彩在闪耀，我们介绍过的雕像，还没有这么细致表现眼睛的。不过，尽管有这些逼真的细节，雕像却并没产生真人的效果。那高大的鼻子、紧闭的嘴唇、粗壮的脖子，当然，最重要的还是那双并不关注我们的、永远凝视前方的超常大眼，赋予了君士坦丁大帝一种至高至尊的威仪，使他更近似法老那样的庄严形象，与同样是颂扬性的那些罗马皇帝像有了不小的距离。它的这种独特性，就在于它是一种精神或观念的象征，它散发的是一种神圣的、超凡脱俗的、非人间的气息，难怪我们会在背离希腊罗马美术传统和原则的早期基督教美术和拜占庭美术中找不到它的影子。

【《和平祭坛浮雕》】

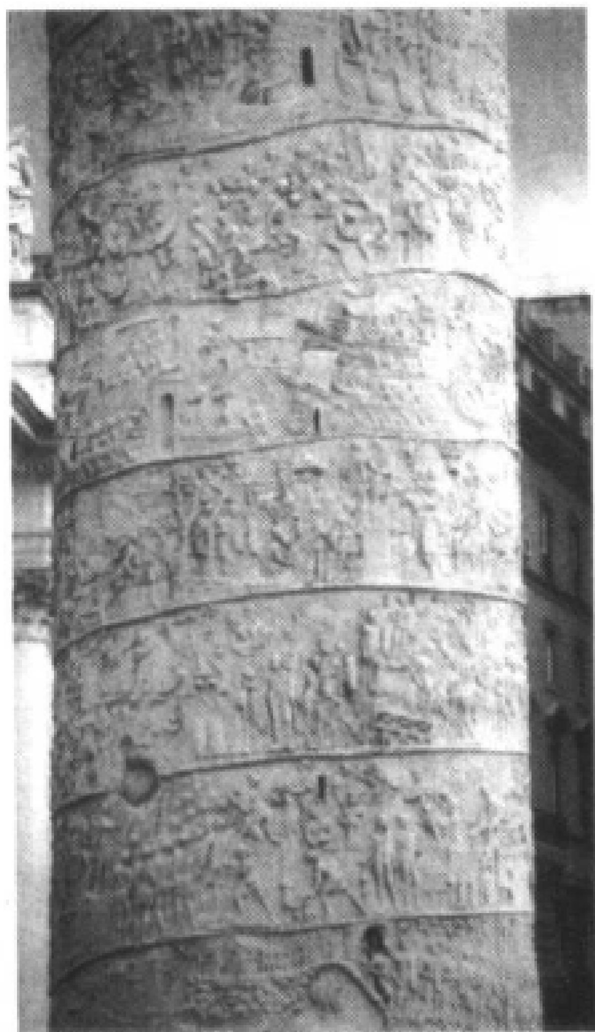
是奥古斯都·屋大维在罗马城原阅兵地方建的一座不大的方形小建筑，故又称“奥古斯都祭坛”或“阅兵广场”。祭坛如一个大方盒子，长 11 米、宽 10 米、高 11 米，从阶梯入口，正中是一高平台，祭坛外壁有两层浮雕饰带，主要表现奥古斯都率众臣皇族祭祀先辈的行列，众多人物难免动态有所重复，形象多有雷同，但层次分明，有不少个性化人物形象和生动的动态。尤其东门侧的一块少见的神话题材浮雕，是此祭坛浮雕的精华。画面正中是丰收女神刻瑞斯（Ceres，又农神、地母神、婚姻神）搂着两个婴儿在哺育，两侧是风神与山神，她们脚下和周围是安详的牛、羊、天鹅，茂盛的植物庄稼，象征风调雨顺、五谷丰登。此浮雕画面比起整个祭坛其他所有浮雕更有立体感和真实感。



和平祭坛浮雕（东门侧）（罗马）前 1 世纪

【《图拉真纪念柱浮雕》】

纪念柱可算是一种圆柱形纪念碑。罗马城两大纪念柱以图拉真纪念柱为代表，在 38 米高的柱身上计有自下而上、绕柱螺旋上升的浮雕饰带 23 圈，244 米长，集中歌颂图拉真皇帝领兵出征达契亚的各种战斗场面以及取得的赫赫战功，计有 2500 多人物，表现了百余个战斗场面。图拉真皇帝反复出现 90 余次，可见浮雕内容之丰富。纪念柱虽然画面连续不断、人物众多，但疏密相间、错落有致，近观形象入微，动态各异，远望浑然一体，笔直挺立。最能体现纪念柱总体设计匠心的一点，是考虑到观众自地面观看会产生近大远小的视觉差距，将螺旋饰带的宽度自下而上逐渐加宽，最下宽 0.9 米，最上宽 1.2 米，浮雕人物也按比例增大。这座图拉真纪念柱还因当年原柱为彩色的，加强了主次效果和生活的真实性，减轻了因人物过多而产生的拥挤感觉。这是一座纪念碑型的柱体建筑，一件以柱体为依托的超长型巨幅浮雕。这件巨型浮雕的各个画面为今日研究古代民族、人种、服饰、建筑、战争等，都提供了可靠的视觉依据。



图拉真纪念柱浮雕

【《圣约翰像》】

中世纪的欧洲，是封建统治者和教会势力相勾结的黑暗时代。封建统治阶级为了巩固其政权，利用宗教进一步麻痹、束缚人民群众的思想，因此教会大兴土木，营建教堂，作为宣传教义、欺骗人民的工具。这里介绍的《圣约翰像》是法国兰斯寺院内的装饰雕像之一。根据《圣经》传说，约翰是一个主持正义的圣徒，他是教义的宣传者，也是入教仪式的执行者（又称“施洗者”）。他号召犹太人“集合起来进行洗礼”，使灵魂为正义所清洁，赎掉污秽与罪恶。这是为入教而行的洗礼，意味着异教的死亡和新生活的开始。据传说由于约翰斥责某地罗马太守安迪帕斯娶他弟妇希罗蒂为妻的乱伦行为而遭到仇恨，希罗蒂指使其女儿莎乐美以魔法的舞蹈将约翰杀死并把他头割下。这恰恰反映了当时社会上主持正义者的悲惨命运。兰斯寺院的圣约翰雕像是一个身披长袍的青年形象。他的面容和蔼、眉宇清秀、唇带微笑，使人感到非常亲切。他的体态虽然直立，但稍向右方倾斜，右脚自然地伸出；右手捧着圣书，左手牵引袍褂一角并扶在胸部，表现出一种虔诚和诲人不倦的神态。长袍下垂的褶纹，雕刻得自然生动，显然继承了古代希腊雕刻的写实技巧，而又简练概括。雕刻家以现实主义方法，刻划了这一生活气息浓厚的形象，由于它作为建筑壁面的配像缘故，所以使雕刻家摆脱了种种束缚，获得了创作上的自由。其雕刻风格与哥特式建筑同样具有一种高耸爽朗的特征，手法趋向写实，堪称这一时代雕刻艺术中的一件佳作。



圣约翰像

【《大卫》】

多那太罗（Donatello，1386—1468）是意大利文艺复兴初期的著名雕刻家。据说，他是最先实行尸体解剖的艺术家之一，并精通透视学，因此他的人物雕像在造型上达到了很高的艺术水平，被认为十分接近古代希腊罗马的优秀作品。从他的作品中，我们看到：在刻划人物的精神面貌方面，其写实的手法更超过了古代雕

刻。在纪念碑式的英雄雕像中，他并不追求理想化的美，而是注意刻划一个使人感到在生活中可能存在的现实的英雄。大卫青铜雕像是其著名作品之一，取材于圣经传说：大卫是古代犹太人的国王，当他还是一个普通的牧羊少年时，就杀死了前来挑衅的敌人、非利士族巨人哥利亚。这一雕像表现大卫杀死哥利亚之后，带着胜利者的含蓄而矜持的喜悦神情，一足踩在被砍下的哥利亚的头颅上。他那未发育成熟的少年的细长身躯和未脱尽稚气的单纯清秀的面容，除了造型结构上的精致完美外，并不具有理想化的非凡的外貌和气质，倒象是一个少年牧人的写照；比起米开朗基罗的理想化的巨人般的大卫形象，更具有人间少年英雄的本色。少年大卫的头上，戴着一顶用月桂叶装饰的帽子，这是胜利者的桂冠；右手握着插至地上的哥利亚的宝剑，大卫用它割下了它主人的头；插腰的左手上则拿着一块圆石头，大卫曾用它击倒了巨人。所有这些细节，都有助于表现胜利者的身分，并暗示着刚才所发生过的一场激烈而残忍的战斗，它们使人对于这个外表姣好的少年所具有的勇敢和力量，更加惊叹。



大卫（多那太罗）

【《格泰梅拉达骑马像》】

（青铜。高约 340 厘米。创作于约 1447—1453 年。位于意大利帕多瓦城桑托广场。）



格泰梅拉达骑马像

1416 至 1435 年间，由于多那太罗曾经去过罗马，接受了那里古代纪念碑雕刻的新知识，激发了他对庄严雄伟的城市雕像的创作热情，使他在艺术上也有了一些新想法。在艺术史家眼中，多那太罗所有属于这一时期的雕像中，这尊《格泰梅拉达骑马像》是最具代表性的。

格泰梅达拉是帕多瓦的城防雇佣兵队长，因为军功而获得了市民的拥戴，市府决定给他立一尊纪念雕像，以表彰格泰梅拉达的城防功勋。接到这件雕塑的创作任务，多那太罗非常高兴，也感到很荣幸。

他的雕塑具有以下几个艺术特点：以逼真的写实手法刻画现实中的人物；从古希腊、罗马艺术中吸取养分，追求古典艺术的理想美；表现作者本人的个性的激情。这尊威武的骑马像，雄姿焕发，在城内的高台座上显得十分夺目，不过它的真正意义，反倒不在于艺术家着意刻画了格泰梅拉达这个军人，而是我们从这尊英雄

形象上看到了艺术家所要体现的理想，那就是塑造一个保卫祖国的意大利民族英雄典型。

我们可以看见，骑在马上的格泰梅拉达显得冷峻而英勇。格泰梅拉达和他的坐骑被雕塑家塑造得相当的逼真，它让人深信，有了这样的一个英雄保卫着自己的城市，再大的危险都会迎刃而解。意大利人秉承了古典时代的审美情趣，崇拜勇武的英雄和战士，由于这尊雕塑塑造的这个英雄形象高度理想化，非常符合人们对他的想像，因而充满了一种动人的艺术力量。

这尊雕塑是艺术家在技巧上和艺术构思上都进入高度成熟时期的杰作，从某个角度上来说，它实际上是在歌颂人类征服自然、超越自我，把命运牢牢掌握在自己手中的力量，也显示着艺术家在摆脱宗教人物后在真实人物的雕像上力求创新的坚定信念。

【《约瑟救灾》】

基贝尔蒂（Ghiberti，1375—1455）是意大利文艺复兴初期的著名雕刻家。浮雕《约瑟救灾》是他为佛罗伦萨洗礼堂东门（青铜门）所做的装饰浮雕。门的两扉各为五个方形框，框内雕有圣经故事，框外雕有装饰性的动物、花卉、人像等，十分精美。雕刻家用了二十三年时间才完成此作，他曾尽力使浮雕表达出立体感和透视感，其构图安排、人物衣饰、表情动作都表现得很精致生动。人物形象众多而不雷同，说明艺术家广泛观察生活，多方汲取素材。由于这些浮雕所具有的高度艺术水平，这门扉因此被文艺复兴巨匠米开朗基罗赞誉为“天堂之门”。这门上的十块圣经故事浮雕中，有一块描写的是：圣徒雅各之子约瑟幼年时，被其兄长瞒着父亲卖给了商人，商人又将其转卖给埃及法老的内臣。长大后，因其聪明才智而受到法老重用，曾帮助埃及度过大饥荒；这时雅各也派他的儿子们向约瑟借粮，当约瑟说出自己是谁后，兄长们又惊慌又惭愧。从浮雕上我们看出：圣经故事不过是被借用来描写市民生活的一件外衣，因为约瑟和兄长相见的场面被刻在远处一角上，而近景则表现饥民们携老扶幼来借粮的情景。在特定的情况下，人们各种有关的心理活动和表情，被刻划得非常生动；人物和作为背景的建筑物的透视、比例，都表现得很正确。其流畅的线条、丰富的明暗变化和构图，都很富于绘画感。

【《哀悼基督》】

这件群像雕刻是米开朗基罗为罗马圣彼得教堂而作。它比他其它作品做得更完美和修饰得更好。雕像取材于《圣经》传说，表现了圣母对自己的儿子基督的殉难，表示深切的悲痛与哀悼。通过这一题材，曲折地表现了作者对当时社会冲突的深刻感受。这种冲突即是作者在道德上的严格要求、他所同情的穷人和那富足的寄生阶级、教会的奢侈荒淫生活之间的冲突。这题材过去往往都用多人物群像构图来表现，而米开朗基罗则运用雕塑特有的高度集中的优点，选取两个人物来表现。构图呈三角形，稳定感很强。两个人物关系处理得极具匠心。圣母作为主要刻划对象，整个人物充满在全部构图中。动作不大，但每个细微动作都很典型、概括。圣母形象的温文典雅，左手略向后伸开，表示难言之苦，手指稍张开表示持重；头向下俯视，好象陷入了深沉的悲伤中。圣母那下垂的视线，自然地使两个人物形象连接在一起。基督的身体横躺在圣母两膝之



哀悼基督(1493－1499) （米开朗基罗）大理石

间，右手下垂，头向后仰，把死的形象很恰当地表现出来。他那后仰的头自然地让出了空间，使圣母的头部显得很突出。衣褶处理也起着烘托人物的作用。圣母身上繁复的衣褶形成暗重色调，衬出圣母清晰的面孔和基督的裸体，又使两个人物明显地区分开来。这是一件统一又变化丰富的群像雕刻。

【《夜》】

用以象征昼、夜、晨、暮的四个裸体男女雕像，是米开朗基罗在其家乡佛罗伦萨被法国和教皇军队攻陷后所作，它们寄寓了大师对罪恶现实的不满和亡国之痛。尤其是《夜》这一女裸体雕像，充分体现了作者忧国忧民、痛苦失望的思想感情。当《夜》雕像完工之后，雕刻家的朋友乔凡尼，斯特洛茨依为他那高超的技艺之下所出现的、仿佛具有生命力的石像而惊叹不已，因而写诗赞美，其中有两句是："她睡着，但它具有生命火焰，只要你叫她醒来，她将与你说话。"有着极高文学造诣的米开朗基罗，则亲自写诗作答，这首诗充分体现了《夜》的艺术构思：

"睡眠是甜蜜的，

成为顽石更是幸福，

只要世上还有罪恶与耻辱的时候，

不见不闻、无知无觉，于我是最大的欢乐

不要惊醒我，啊，讲得轻些吧!"

《夜》这一题目本身，就喻意着黑暗。从她的形象上，可以看到忧郁、困惑和沉迷不醒的表情。但是，她那仿佛沉沦在黑夜中的女性躯体，既不是娇弱的，也没有丝毫因为痛苦的折磨而变丑的痕迹。她那饱满、雄健的躯体，不仅体现着女性的刚柔兼并的美丽，而且通过那雕凿得准确逼真、生动入微、富有弹性的身躯，透露出旺盛的精力和蓬勃的生机，仿佛正在酣睡的巨人，一旦醒来，她将焕发出不可征服的力量——这难道不就是被蹂躏着的意大利吗?



夜 （米开朗基罗）

【《摩西》】

米开朗基罗的艺术语言和他的创作内容是相适应的。他刀笔之下的人物形象如同巨人般屹立——他表现的是力量，是能够战胜一切困难的人的力量。这些形象在体格上是雄伟健壮，在精神上是勇敢无

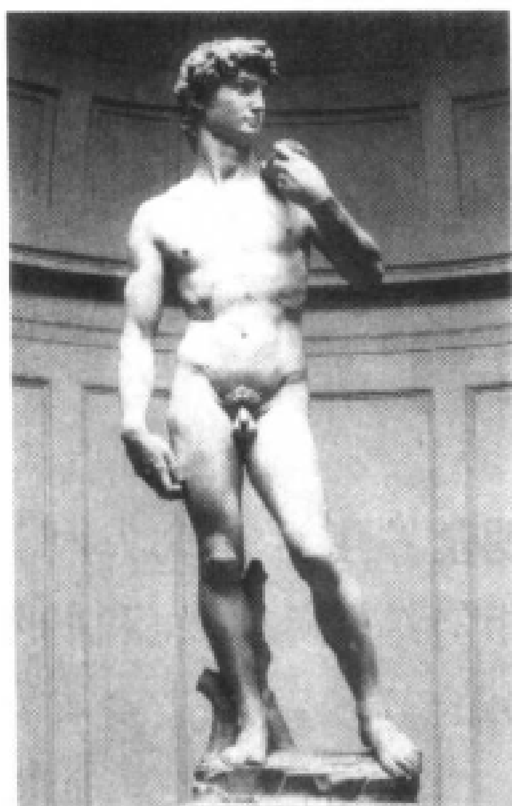
畏，表达了时代的要求、人民的理想。他常赋予他的英雄雕像以极端理想化的完美形象，仿佛他也觉着现实中没有这种理想的英雄，于是借着宗教传说中的人物来刻划了。《摩西》取材于圣经传说：摩西是古代犹太人最早的领袖，是使上帝的意志在地上实现的执行者。他带领犹太人逃出埃及领地，摆脱了埃及法老的奴役，建立了独立的犹太人国家，并成为代上帝向犹太人传谕“十诫”的立法者。此像为一坐着的老人，头上雕有两个小角，象征从摩西身上放射出的非凡的光芒。他右手拿着刻有“十诫”的两块石板，左手托着长垂至腹的卷曲的美髯，头向左倾回旋，神情严厉而全神贯注，左腿向后弯屈，脚面抬起，仿佛将随时因嗔怒而起立——圣经传说：当他发现被上帝所庇护的犹太人，没有按上帝的“十诫”办事的时候，曾愤怒地摔碎了十诫板。摩西那强健发达的筋肉，丝毫没有老迈衰萎的影子，和《哀悼基督》中过于年轻的圣母一样，这是艺术中所特许的夸张手法，它赋予摩西的形象以理想化的健美和巨人般的力量。他的整个容貌显示出深刻的智慧、饱满的精力和坚强的意志。正象一个公正无私的法律捍卫者和人民的保护者。艺术家高度的技巧，赋予大理石以活跃的生机，仿佛在他那雕凿得精确逼真、青筋暴出的血管中，正沸腾着生命的血液。



摩西（1513－1515）　（米开朗基罗）大理石

【《大卫》】

米开朗基罗生活在意大利教皇和国外侵略者互相勾结蹂躏意大利的年代。热爱祖国和自由的艺术家曾亲身参加过保卫家乡的战斗；斗争的失败使他感到痛苦失望，从而在艺术创作中，倾注其痛苦和寻找自己的理想。尤其是他所创造的一系列如巨人般体格雄伟、坚强勇猛、敢于战胜敌人的出色的英雄雕像，表达了当时全体意大利人民的渴望：渴望出现这样强有力的人物拯救祖国、领导人民脱离苦海。《圣经》传说中的牧羊少年大卫，杀死了攻打犹太人的非利士巨人哥利亚，保卫了祖国的城池百姓，使其免遭异族侵扰，受到人民的无比爱戴。米开朗基罗就在大卫的身上，寄托了爱国者的理想和渴望。大卫被雕成一个体格雄伟健美、神态勇敢坚强、体现着外在和内在的全部男性美的理想化的青年巨人。尤其是从那被刻划得十分完美的卷发和脸容上，看出古代希腊雕刻艺术对大师的影响。大卫左手扶着肩上的甩石机，右手下垂，扭头向左前方怒目而视，仿佛面对敌人，即将战斗。和多那太罗所雕的已取得胜利而悠然自得的大卫相比，米开朗基罗的大卫则表现出全神贯注、准备克敌的紧张情绪和坚强意志，其身姿动态和紧张贯注的情绪相吻合。此像总高5.5米，是用一整块大理石雕成，仅用了两年时间，显示出艺术家惊人的魄力与艺术才能。尽管在整体的结构上作了某些艺术上的夸张处理（如手关节较大，大腿过长等），以加强巨人的感觉，但是它的每一细节的解剖结构的精确是无懈可击



大卫 （米开朗基罗）

的。这是大师创作中的精华，也是雕刻艺术的不朽之作。

【《垂死的奴隶》】

米开朗基罗制作的《垂死的奴隶》原是设置在罗马教皇朱理二世陵墓中，与《被缚的奴隶》成对的大理石雕像，现藏于巴黎卢佛尔博物馆。他是一个年轻的奴隶，从他的表情来看与其说是垂死不如说正在微睡。在他那线条柔美、表情安详的脸上，没有垂死前的挣扎，也没有因痛苦而造成的痉挛，却似乎呈现着梦幻般的平静和陶醉。所以这座雕像又被称为《入睡的奴隶》。他好像经过一段严酷的折磨以后，已经筋疲力尽，渴望着肉体的解脱，使精神走向那永恒的安息。他放松了疲劳的躯体，左手支撑头部，右手扶在胸前，站立入睡了。雕刻家以人道主义的同情心塑造了这一青年奴隶的完美形象，尤其是那仰首酣睡和倾斜而立的神态，不但优美生动，并使人产生一种怜悯的心情。在雕刻技巧上，刀法非常丰润细腻，但又完整概括，这不外是根据主题内容的要求所采用的现实主义手法。更值得注意的，在米开朗基罗的雕刻刀下的奴隶形象，有着多种的涵义，使人产生各种联想。观者可以把它看成梦又看成死，因为梦和死同样可以给这年轻而貌美的奴隶带来解放。这种形象思维的艺术手法，是造型艺术中最珍贵的因素。如果说《被缚的奴隶》所表现的是一种外在的挣扎反抗，那么《垂死的奴隶》则表现了一种内含的解脱的渴望。



垂死的奴隶（1530） 大理石



被缚的奴隶

【《泉》】

这三块浮雕是法国巴黎安诺桑墓地建筑《喷泉》壁面上的装饰浮雕之一。其中描写的是希腊神话中的三个少女美神宁芙，又称《泉》。作者古戎（Jean Goujon，约1510—1568）是法国文艺复兴时期的雕

刻家、建筑家，擅长浮雕。除设计创作安诺桑喷泉外，还在巴黎制作了《无罪者喷泉》和卢佛尔宫的室内外装饰浮雕。古戎所塑造的人物形象，非常典雅优美，并在艺术形式上发挥了线的表现力。他使用的线，不但与体态、衣着自然地结合起来，而且富有一种旋律上的节奏，构成了线的形式美。站立于中间的一个少女，身体微向右倾斜，她举起左手撩开头上的披肩，



泉 （古戎）

右手扶着水罐，微低着头，好似沉思，又好似在有所等待。薄薄的轻纱贴附在前胸，体态轮廓比较明显，那婀娜的姿态和丰满的肌肉与大自然的山川环绕、丘陵起伏相比美。右边一个少女，身体向左回转，双手抱着陶罐，正在倾注泉水，面容非常娴雅、安详。左边的一个少女，右肩扛着陶罐，泉水自然地流出，面容秀丽，但稍带伤感。三个美神都身围半透明的薄纱，有的因迎风而紧贴身体，有的随风飘扬，这些都通过雕刻家的鬼斧神功而显得栩栩如生。这组优美的浮雕，曾为后代十九世纪古典主义画家安格尔所汲取，创作了著名的油画《泉》。

【《战胜比萨的佛罗伦萨》】

（大理石。高约 282 厘米。创作于 1565—1570 年。现藏意大利佛罗伦萨国立巴尔吉罗美术馆。）

《战胜比萨的佛罗伦萨》象征着佛罗伦萨城对比萨的征服。制成这尊雕像的大理石是在比特拉山塔的采石场找到的，一年后才起运到佛罗伦萨。

詹博罗尼亚（1529—1608），16 世纪意大利著名风格主义雕塑家。原是今比利时蒙斯一位小有名气的雕刻家贾克·杜·布洛克的学生。1555 年左右他去罗马深造，在罗马呆了两年，创作上受到希腊化时期的雕刻与米开朗琪罗的艺术影响。接着他又去了佛兰德斯，但在返回比利时的途中于 1556 年在佛罗伦萨定居下来，后来一直是佛罗伦萨总督美第奇家族的御用雕塑家。

詹博罗尼亚是从米开朗琪罗到贝尼尼之间一位重要的过渡性雕刻家，除了他的《商神墨丘利》之外，这一件《战胜比萨的佛罗伦萨》雕像，也是他的代表作。这件作品是奉美第奇的委托，为其儿子弗朗西斯科结婚做婚礼宴会厅的装饰用的。

詹博罗尼亚到意大利这一年，意大利刚好出版了瓦萨里的《艺术家生平传记》，其中记载着意大利雕塑家的正规技法，詹博罗尼亚完全按照瓦萨里书中记载的正规技法制作这两件作品。

1565 年，詹博罗尼亚先塑制了一尊蜡模，随后又放大成泥稿。作品展出后总督极为满意，后来便由詹博罗尼亚的助手用大理石雕成。作品在维琪奥宫的大厅里展示的时候，与米开朗琪罗的一尊《胜利者》置于同等地位。

《战胜比萨的佛罗伦萨》因袭了传统



《战胜比萨的佛罗伦萨》 (詹博罗尼亚)

的表现形式，以裸体女性的美丽与丰满来象征佛罗伦萨。比萨归附佛罗伦萨的事件发生在1406年，归附后该城很快就成为贸易与航运的中心，但在法国人觊觎意大利国土的年代里，比萨一度又宣告独立，直到1509年才又被佛罗伦萨征服。

为了满足佛罗伦萨美第奇大公对权势与统治的欲望，这尊雕像表现为胜利者统治跪着的失败者，赋予它以寓意的性质。通过人体来象征“正义”与“邪恶”等道德范畴的因素，在米开朗琪罗的雕刻中已有先例。

詹博罗尼亚在这座雕像上以一个美丽的女性形象强调了动势的力度，被擒拿就缚的那个老人形象，自然就成了比萨的象征了。

象征着佛罗伦萨的女性身躯饱满、健硕，全身曲线充满了一种引人遐思的美感；在她双腿之间，象征着比萨的老者屈身下跪，头颅低埋，看来是承认了自己的失败，但又显然不太甘心。作为胜利者的女性头部右倾，面部表情淡然，其身体的动态塑造得极富美感，与老者颓败的形象形成了一种寓静态与动态、胜利的安然与失败的沮丧相交织的戏剧性场面。此外，女性滑腻洁白的肌肤与老者肌肉凸出的质感，雕塑家也表现得异常真实，形象化地表现了这两个城市之间的那段历史。这尊雕像用大理石制成，采用打磨法细细表现人像表面各局部的肌肉组织，这是样式主义雕塑的一种常用手法，在当时极受观者欢迎。

【《阿波罗与达芙妮》】

（大理石。高243厘米。创作于1622—1625年。现藏于意大利罗马波尔葛塞美术馆。）

在希腊神话中，有这样一个故事：小爱神丘比特为了复仇，将一支爱情的金箭射向太阳神阿波罗，又将另一支拒绝爱情的铅箭射向河神的女儿达芙妮。于是，陷入情网的阿波罗疯狂追逐美丽的达芙妮，而少女却冷若冰霜，竭力想躲开他。雕像所表现的，就是达芙妮在听到身后阿波罗的脚步声时，急切地向父亲呼救，让父亲把她化为一棵桂树的瞬间。据神话传说，当阿波罗的手一触到少女的身体时，她就变成了一棵桂树。阿波罗无可奈何，只得



阿波罗与达芙妮 (贝尼尼)

取其枝叶编成花冠。后来，人们给胜利者头上戴桂冠的典故，即来源于此。

雕塑中所表现的，就是阿波罗正要触到达芙妮的身体时的一刹那，那个美丽的少女似乎将要离开大地，她那轻盈腾飞的姿态，眼睛斜视，侧着头，具有使人怜悯的美感。为了加强这一形象的表现力，贝尼尼充分运用了他最擅长的舞蹈动作。

这种用栩栩如生的刻画表现的强烈戏剧性场景，让观者有感同身受的体验。让观者全身心进入美术家创造的天地中的做法，正是巴洛克美术最大的特点。无论从哪个角度来欣赏这尊组雕的舞姿，贝尼尼杰出的雕塑技巧都是无懈可击的。

17 世纪以后，教会对这类异教艺术倾向的作品已经可以接受。贝尼尼这尊组雕就使红衣主教喜欢得神魂颠倒，他请来另一位红衣主教为它写诗，并把它镌刻在这座雕像的台座上面。

【《伏尔泰像》】

（大理石。高 68 厘米。创作于 1778 年。现藏法国巴黎罗浮宫博物馆。）



伏尔泰像　（乌东）

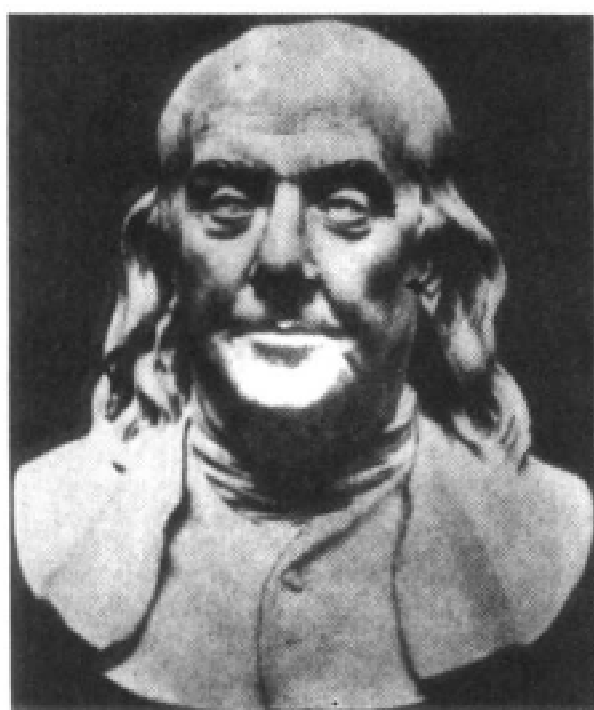
伏尔泰是法国 18 世纪启蒙运动的领袖、哲学家、历史学家、剧作家、小说家、诗人、文艺批评家，与狄德罗、卢梭等一起成为启蒙运动的中坚。他的一生是在反对封建专制和教会反动势力中度过的。他的大量著作，在传播新思想方面发挥了重要作用，为法国大革命做了精神准备。

在塑造这位勇敢的斗士的形象时，乌东放弃了那种名人像难免的理想化做法，力求平实地再现伏尔泰本人的生理和心理的特点，构图处理得十分朴素自然，没有什么外在的虚饰。图中的伏尔泰身着宽大的长袍，坐在椅上，两手放在扶手上，头稍稍侧向右方。他面容清癯，头戴假发，脸上显现出睿智和胆识，又带着对经院哲学的嘲弄表情。乌东以敏锐的观察力，捕捉着思想的痕迹。他着力刻画了伏尔泰深邃的目光和微启的双唇，同时也不放弃那些个性化的细节，如隆起的鼻梁、眼角的皱纹。于是，一个活生生的探求真理的思想家形象诞生了，他仿佛正准备着回答我们的问题。

乌东能塑造这样生动的肖像，与他注重观察和理解对象密不可分。他的人物雕塑，以欧洲肖像画的准确造型为基础，捕捉最能表现对象特点的表情。如乌东替华盛顿造像前，曾远涉重洋，到美国去面对面研究华盛顿本人的形象。要知道，在那个时代，去一趟美国远不像今天这么容易、这么轻松。

【《富兰克林像》】

乌东的这件肖像，同其他的人物肖像一样，体现了他着意追求对人物心理的刻划。在极有限的胸像范围内，力求概括人物的一生及其所处的时代。他的在每一个雕像上毫不雷同的、多样化的刻划是惊人的。他描绘的这位美国社会活动家、作家、科学家富兰克林，是富有性格的。严谨的形体塑造，使形象庄重安然，内含宏



富兰克林像　（乌东）

大的气度。那脱发的头顶，犹如记述着人物饱经风霜的不凡经历。深谋远虑的眼睛，表现出丰富而深刻的精神境界；只是在唇角微妙的冷笑中，增添了冷静而胸有成竹的特征。乌东完全没有陷入对现实人物的自然主义模仿，而是依照不同人物性格，寻找出他所具有的特征，对人的高尚灵魂作了深刻的表现。作者从时代背景出发，探寻人物心灵深处，以哲理的分析，概括人物思想性格。他用现实主义手法，形象逼真地刻划对象，使之达到很高的艺术境界，为肖像雕刻的发展写下了不朽的一页。整个雕像形体处理得极其概括、凝练。减弱造型的凹凸面，形成平整的大体面，有着光泽的整体感。面的转折很肯定很明确，产生方整、坚实、庄严、沉静的效果。嘴的表情也作了特意的塑造，使肃穆的神态中增加了生动气息，刻划出既严肃又热情的个性。

【《青铜骑士》】

这是法国雕塑家法尔孔奈（E·M·Falconet，1716—1791）用毕生精力所制作的俄国彼得大帝的纪念碑。彼得大帝是俄国十八世纪著名君主。由于他致力于改革，使俄国的经济、文化得到发展，当然这一切都建筑在对农奴的残酷剥削上。从历史发展来看，他主要还是起了进步作用，是一位著名的政治、经济的改革家。这座广场纪念碑雕塑的艺术处理是很成功的，环境决定纪念碑应遵循的条件是：地点、尺寸、制作材料都安排得很和谐，像自然界一样互不重复。广场雕塑是建筑的组成部分，它加强建筑的形式感，并起到装饰作用，二者互为加强和补充。露天雕像所遵循的自然法则是：姿势与外轮廓的明确、简练、涵意深刻、富有表现力，以及造型和整个构图的基本关系的协调。这对于从远处观看极为重要。这件作品就是注意整体感，抓住关键的动势。人和马结成一体，显示着威武、勇猛向前的气概。马的脚下踩着一条蛇，象征被克服的障碍。马被处理在没有加工过的花岗石上，以此烘托出来开拓的环境。广场有充分条件使观者从不同角度感受形象。从右面看去高高伸出的手臂，似乎正在发号施令，十分威严。从左面看，更感觉马在奔腾运动，而彼得在注视前方。正面看去较为平静。侧面看则充满了向前冲去的感觉。雕像的细部极为概括，但形体的起伏变化却塑造得很丰富，所以，在近处看时雕像给人板富生命力的感受。凹凸不平的花岗岩碑座和气势宏大的人和马的造型，形成协



青铜骑士　（法尔孔奈）

调的统一体。同时，碑座垂直线的高度，与雕像的高度相等，这种比例更增添了纪念碑的庄严感。

【《马赛曲》】

在法国首都巴黎的凯旋门上，有许多装饰浮雕，其中一块是法国雕刻家吕德（Francois Rude，1784—1855）所作的《马赛曲》。十八世纪法国大革命时期，奥国要在法国支助已被人民推翻的波旁王朝复辟，因此于1792年爆发了法奥战争。法国人民为保卫年轻的共和国，到处成立志愿军、义勇队奔赴巴黎。马赛人也高唱《马赛曲》前往。高浮雕《马赛曲》运用了浪漫主义的手法来表现这一事件：一个带翼的妇女，是象征自由、正义和胜利之神，她站在革命人民一边，引导和号召人民向非正义的敌人冲杀过去。她那张开的羽翼和飞动的衣裙，表现出急速的运动和奔放的革命激情。女神占据着整个浮雕的上半部，仿佛正从人们头顶上疾驰飞过。在其下面，蜂拥前进的人群和女神的热情号召呼应着，其中心人物是一个有着大胡子的战士，他带领自己年轻的儿子一起参加战斗，和这个跃跃欲试的激动少年相对照的，是走在其后的沉着刚强的老人，他仿佛多次为自由而战，今天为了祖国又从容奔赴疆场。行列的最前面，号手正在吹响进军号，弓手弯腰系着自己的兵器——这些细节预示着战斗即将开始。从女神和大胡子的战士向后招呼的手势上，从旗帜后面隐现的数个长矛枪头上，我们想象到还有数不清的人群，正紧随着他们勇敢前进。浮雕的上下两部分紧密呼应：女神向前飞跃的形象加强了人群的动势；下面人群中勇敢坚定的英雄形象，则回答着女神的热情呼唤，显示出群众革命的强大力量。这个纪念碑式浮雕，将和它所纪念的革命事件，和它所表现的法兰西人民的革命精神一样，永垂不朽。



马赛曲 （吕德）

【《渔童》】

大理石雕刻《渔童》，是一件造型极为优美、雕技非常精致的作品。1831年被选入沙龙美展时，为石膏翻模，后来在1833年改雕成大理石，收藏于巴黎卢佛尔博物馆，并授予作者金质奖章。这是一个天真活泼的渔家少年，他笑眯眯地戏弄着刚捉到的水龟。这种反映劳动者日常生活题材的作品，对于学院派的古典传统来说，是一个极大的突破，也是西欧雕刻史上，从古典主义过渡到浪漫主义的一件名作。由于作者对于生活的深入理解和观察，将渔童的形象刻划得非常生动。在渔童的欢欣愉快的面容中带有一种村野的质朴气味，尤其那蓬松的卷发越加显示出性格上的无拘无束。他的右手扶在泥沙地面，双腿自然地盘坐，伸出左手用一根绳带轻轻地牵扯着水龟的颈项，使它举足不前，于是孩子开心地笑了起来，脚趾也随着挠动。雕像的整体姿态虽为盘坐，但不是静止的，躯干四肢都在活动，恰巧反映

了少年的旺盛精力，他在劳动之余还贪恋着游戏。这确实是一件喜人的雕刻，因为它通过生动的写实技巧和完美无缺的形象，给人带来欢悦与美的享受。



渔童　（吕德）

【《贞德》】

夏普（H·M·A·Chapu，1833—1891）是法国纪念碑雕刻家，肖像雕刻也很出色。《贞德》是使他一举成名的初期杰作。它用极为朴实的形式，歌颂了十四世纪法国的一位爱国女英雄。14—15世纪，英法两国为争夺权势而进行了长达一世纪之久的战争。英军在法境内步步进逼，掳走了法王，占领法国首都巴黎。在国家存亡的生死关头，十九岁的农家女儿贞德（1410—1431），怀着高度的爱国热情，以卓越的勇气和才智，投入保卫祖国的战斗，成为指挥千军万马的统帅。在她的领导下，法国人民群情振奋，士气昂扬，很快转败为胜，使法国免于沦陷的命运。后来，她竟被忘恩负义的法国贵族出卖给英军，被教会法庭以“女巫”的罪名处以火刑，年仅二十一岁！但在贞德鼓舞下的法国抗英斗争继续下去，终于赶走了英国侵略者。雕像所表现的不是身着武装、威武不凡的女统帅，而是一个农家女儿贞德。她那简朴的村姑娘衣服，似乎散发着泥土气息。她蜷曲双腿跪坐在地，两臂伸直，两手在膝头交叉紧握，昂起头，眼睛直视前方，似乎在倾听、在沉思、在幻想，心中忧念着祖国的命运。少女虽在静坐，却通过她那绷直的手臂、绞扭的手指、回旋的脖子和昂起的头，显示出内心的紧张和不安，显示出蕴含在少女全身心中的热烈的忧国忧民的感情。作者很恰当地描绘了一个来自乡间、具有远大抱负和性格倔强的少女。从她那昂起的头和眺望的眼睛中，人们似乎想象到在她未来的短暂生命中，那些波澜壮阔的悲剧性的英雄业绩。

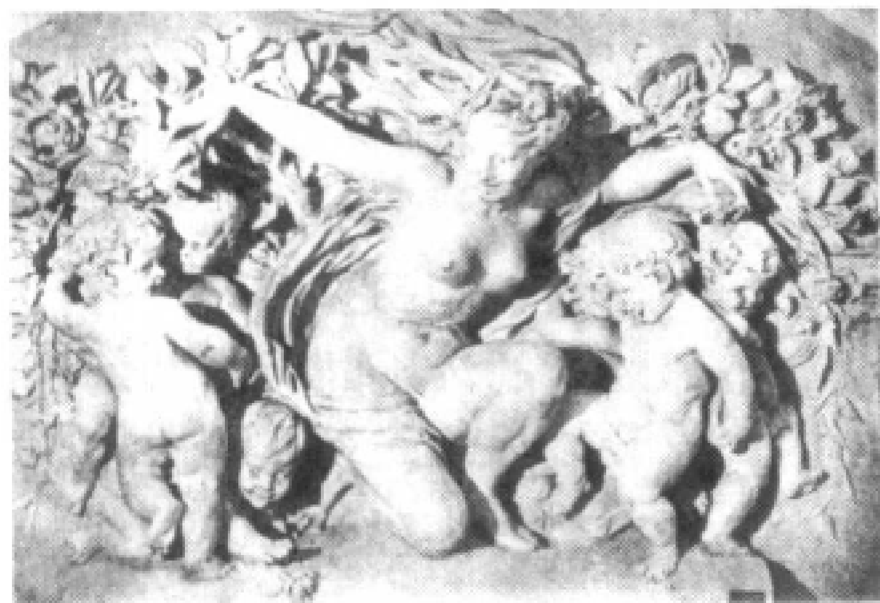


贞德　（夏普）

【《花神》】

法国十九世纪雕塑家卡尔波（Jean—Baptiste Carpeaux，1827—1875）生于穷苦的石匠家里，从小学习绘画，显露出雕刻才能，被当代法国浪漫主义雕塑大师吕德收为弟子。之后其成就不断问世。他善于用体积感表现人。这件作品是为了装饰卢佛尔宫而作的两组浮雕群像中的一组。花神屈膝蹲着，将花朵撒向周围的孩子们。女神表情愉快生动，并有古典味道。这块浮雕因造型手法独特而被人们注意。它借

助光影塑造形体。不象通常用压缩形体的办法制作浮雕，而是用近乎圆雕的塑造方法表达形体，并且利用形体间的立体空间所造成的光影效果衬托形体，很有实体感。它跟壁面自然地连接，这就使形体出现在实在的空间中，从而在光的照射下，实体是亮的，空间都分是暗的，近似镂空



花神　（卡尔波）

雕刻手法。使暗影衬托出来的实体非常鲜明突出，特别是增加了自由和运动感，而且可以从几个角度去看也不会变形。同时，也由于暗影错综变换，使花朵飞洒飘落的形象特征恰如其分地表现出来，增强了活泼气氛。人物动作及情绪都与这气氛协调统一。这块浮雕的艺术手法，说明一定的题材需要有相应的表现形式。

【《舞蹈》】

（大理石组雕。高 232 厘米。创作于 1865—1869 年。为巴黎歌剧院大门左侧装饰浮雕。）

这件雕塑的稿子从 1865 年着手，到 1868 年完成石膏模型，最后又放大成大理石雕像，共用了四年多时间。

《舞蹈》是受卡尔波的同学、建筑家夏尔·卡尼埃的委托，为当时刚建成的巴黎新歌剧院而创作的。它是一件装饰雕塑，拟安置在歌剧院大门两侧，题材由卡尔波自己决定。卡尔波决定塑造一组舞蹈者形象，题目初定为《喜剧与悲剧》。初稿的形象显得忧郁，被夏尔·卡尼埃否定了。他建议卡尔波去参观另一位接受歌剧院大门装饰雕塑任务的艺术家的工作室，希望两座雕像能在构图与风格上协调一致。卡尔波参观后，改变了他原来的构图，稿子上开始展现出明朗、愉快的情感色彩。

为了雕刻好这个作品，卡尔波去歌剧院画速写，去记录芭蕾舞演员各种舞姿。最后，他从古典作品拉斐尔的《圣米歇尔肖像》和米开朗琪罗的《基督升天》中，受到了动态的启示。他摆脱了雕塑的象征含义与道德概念，利用模特儿制作出《舞蹈》初稿的泥模，直接、真实地去反映生活。

整个《舞蹈》群雕像再现出一种热烈的气氛。中间是个略显清瘦的年轻舞者，他双臂高举，兴奋地舞蹈，环绕着他的一群裸体少女舞姿优美，与他相互映衬，渲染出一股无法抑制的欢乐氛围。



舞蹈　（卡尔波）

作品完成以后，其活力四射的风格却遭到保守派的一致抗议。这并不奇怪，在当时的欧洲雕塑中，这样一尊远离子理想化冷漠形象，跟活生生的现实接近的雕塑

作品肯定是会受到抵制的。中央的舞者，不论是挥动手鼓的舞姿，还是显露骨骼的身体，完全没有标准化、程式化的影子。同样，环绕着他旋转的少女，其无拘无束的动作和发自内心的笑容，全无女神的风采，而更像街头上随处可见的少女们。这件雕塑具有装饰性与圆雕像的双重特征，彼此紧密结合，背阴处还雕刻了半人半羊神的形象，使之具有一定程度的神话色彩。观赏者在欣赏这一组雕塑人物时，会感觉到参加跳舞的不仅仅是这几个人物，而联想到圈外还有更多的人物在欢快舞蹈。几个天真活泼的少女的裸体形象取代了山林女神宁芙，为它平添了一丝世俗的气息。由于它那旋律性的律动与青春狂欢的运动组合，巴黎人称它为“天使的舞蹈”。

【《思想者》】

《思想者》是做在《地狱之门》横楣中央的一个坐像，雕刻家用这个形象来象征《神曲》的作者但丁。这个强有力的巨人痛苦地弯着腰，屈着膝，右手托着下颏，嘴咬着自己的粗手，默视下面发生的悲剧。他渴望沉入“绝对”的冥想，努力把那强壮的身体抽缩、压弯成球形。他的肌肉非常紧张，不但全神贯注地思考，并且浸沉在苦恼之中。他爱惜人类，因而不能对那些犯罪的人下最后的判决，所以他怀着极其矛盾的心情，在那深刻的沉思中，体现了伟大诗人但丁内心的苦闷与悲剧。这种内在的苦闷情感，通过对面部表情和四肢肌肉起伏的艺术处理，生动地表现出来，例如那突出的前额和眉弓，使双目凹陷，隐没在暗影之中，增强了苦闷沉思的表情；又如那紧紧收屈的下腿肌腱和痉挛般弯曲的脚趾，有力地传达了这种苦痛的情感。古代希腊雕刻《拉奥孔》同样是一件表现苦痛情感的名作，但与罗丹的《思想者》比较起来，《拉奥孔》那因被蛇绞杀而挣扎的肌肉痉挛，却是一种流露于外的苦痛，而《思想者》的紧张收缩的肌肉则是一种隐藏于内的苦痛，越发令人深思。雕刻家在这件作品中，一方面采用了现实主义的精确手法，同时表达了与诗人但丁相一致的人文主义思想，他们对人类的苦难遭遇寄予极大的同情和悲痛。《地狱》的罪人们就在这个巨人的身边和脚下，被那凶猛的洪水卷入痛苦的深渊。《思想者》坐在那里，沉入永不停息的冥想。



思想者　法国（罗丹）

【《青铜时代》】

《青铜时代》是1876—1977年完成的，它表现人类从原始社会中过渡到《青铜时代》，从自然的束缚中苏醒的象征性的男子形象。它象征着“人类的黎明”或“人类的觉醒”。雕塑家真实地塑造了一个匀称而完美的青年男性人体，他的体态非常自然生动，左腿支撑全身，右腿稍弯曲，脚趾微微着地。左手好似持杖，右臂

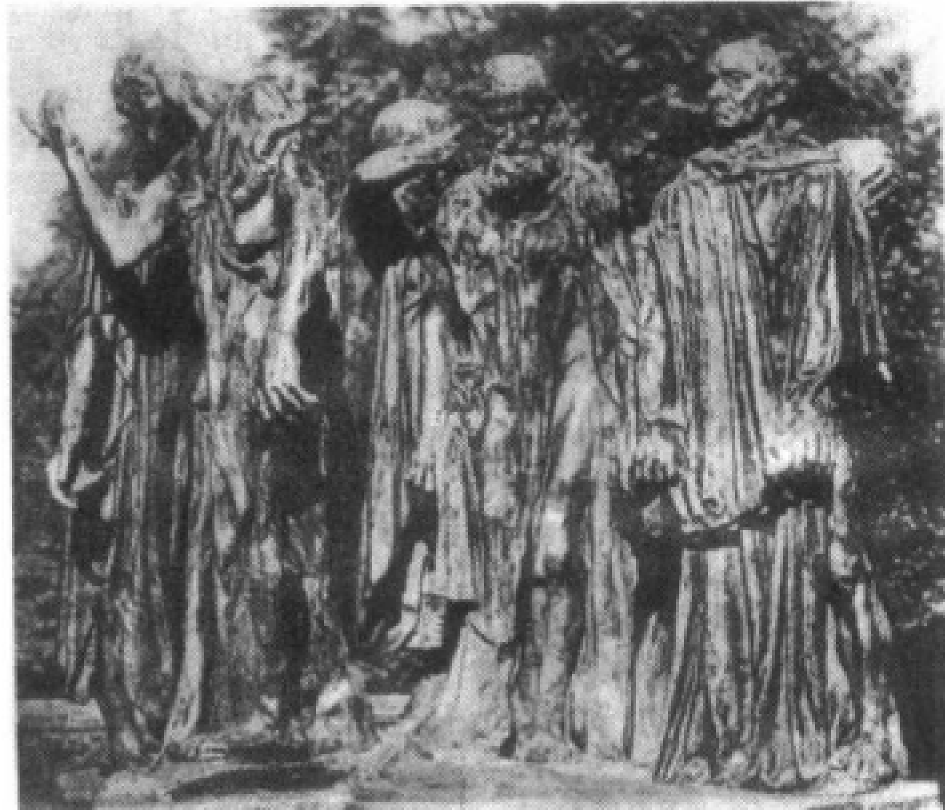


青铜时代 （罗丹）

举起，手扶在头顶，使躯干和四肢的肌肉随之发生起伏变化。他的头微向后仰，双目合闭，好似即将从梦中醒来。整个体态和面部表情十分和谐，他舒展全身，正在解脱一切束缚，开始发出内在的力量。全身的轮廓结构不仅均匀、完美，并体现了精确的解剖知识。因此，受到了学院派的诬蔑和攻击，说这是从真人直接翻制的模型。罗丹为了解脱这个嫌疑和歪曲，特地翻制了一个活人的模型，使观众与作品相比较，才消释嫌疑，并得到更加普遍的赞叹。

【《加莱义民》】

1884—1886年，罗丹创作了《加莱义民》群像雕刻。十四世纪英法百年战争时期，英国军队即将攻陷法国的加莱市，英王爱德华三世提出残酷的条件，要加莱市派出最受尊敬的六个市民到军营请降，并将被处死，才可保全城市。这是法国人民永难忘怀的历史的悲剧。罗丹在构思中，首先注意到英雄事迹的真实性，并反复研究了人物的心理状态和行动，创造了新型纪念碑的范例。群像中间的一位老者，严肃地低下头，用沉着的步伐向前走去，不看四周，也不迟疑和恐惧，双眼转向内心，询问自己的灵魂；由于他的坚强，鼓舞着其余的人。右边一个穿着长袍、叉足挺胸而立的中年男子，在临危时刻表现出毫不畏惧的神态；他不为自己的命运惋惜，却为全市人民的遭遇而痛心悲愤。左边一个义民，内心表现出无比的愤怒；那举手向天的手势，不是祈祷，而是对上帝未能主持正义的谴责；他目光向下凝视，半开着口似乎要说什么。他的步伐较快，力求尽快结束生命。他们后边的一个义民，双手抱着头，在绝望和悲痛中走向刑场。第五个义民，死亡使他恐怖，他用双手遮住眼睛，似乎想驱散恶梦，但又不能避开这个悲惨的命运。第六个义民，年纪较轻，他似乎被迸发出的爱国热情所冲动，跟上同伴；但由于想到转瞬即将离开人世，不免引起生离死别的悲愤情感。他蹙起眉头，摊开双手，表示无可奈何的神态。虽然后边的三个义民没有前三个那么坚定勇敢，但他们仍然为了全市人民作出自我牺牲，这种壮举同样值得受到尊敬。



加莱义民 （罗丹）

【《阿鲁贝阿尔将军骑马像》】

布德尔（Antoine Bourdelle，1861—1929）是罗丹的助手，后来逐渐摆脱了罗丹的影响，形成自己的风格。罗丹的雕刻

富有浓郁浪漫的诗意，犹如自由体的诗。它象现代绘画那样，不受任何规格的束缚，用雕刻表达了往往只有素描加色彩才能表达的、高度集中的、人的精神世界和内在激情；即使是在纪念碑雕刻中，亦采取绘画的风格（如《加莱义民》）而舍弃了纪念碑雕刻的建筑性构成因素，以及某种非绘画的纯属雕刻的形式感。布德尔补足了这一点，所以他真正称得上是一代大师。阿鲁贝阿尔将军骑马像，是作者为纪念阿根廷共和国所作，全像高达 30 米，在台座顶上耸立着将军骑马像，在台座下的四角，立有四个身高 6 米的象征性人物：胜利、自由、力量、雄辩。它座落在阿根廷首都布宜诺斯艾利斯，气势磅礴、威风凛凛，增添了市容的壮丽，充分显示出纪念碑雕塑所具有的建筑性的宏伟风格。座顶上的将军骑马像，使我们想到意大利文艺复兴时代雕刻大师多那太罗的格太梅拉达骑马像，它们总的感觉都是圆浑、雄厚，马的造型也颇相似。但是近代大师更强调雕像的象征意义，而不是将军本身的内在精神面貌和个性。他高举右手，仿佛正对千百万向其致敬的人们挥手致意，他座下的骏马，造型的曲线刚劲有



阿鲁贝阿尔将军骑马像　法国（布德尔）

力，具有威武强健的雄姿，仿佛象征着阿根廷共和国坚如磐石、不可摧毁的力量。那四角立着的强有力的巨人般的形象，与其说是显示将军的才德品质，不如说是在歌颂共和国的伟大。他们象四根巨柱，加强了高大台基的稳定感。

【《绝望者的手》】

艺术家为了表达人物的某种感情，通常是借助于人的面部表情和人的整个身姿动态，因为在人的面部有所谓“灵魂的窗户”——会说话的眼睛，以及其它丰富的表情肌，它们会默默无声地传达出千百种人的内在心理活动。人的整个身姿动态，也常常谐调地表现出人的思想感情，因此产生了舞蹈这样一种艺术。杰出的人的内心世界的刻划者、雕刻家布德尔，却仅仅选择了一只手，来刻划人的一种剧烈的感情状态——绝望。这真是一目了然的一只手，它竟然不用借助任何辅助说明，就使人从这只手上，感觉到一个人在“绝望”这一感情过程中，所感受到的巨大的精神痛苦和肉体磨难，以及由此而引起的本能的挣扎。人们通过这只在挣扎中痉挛的手，仿佛能够看到人在绝望过程中的整个扭曲的面部表情和身姿动态。这只手基本上是写实的，因此它真象是一只活人的手，它似乎在挣扎的过程中因人的突然死亡而僵化了，从而这一痉挛的手势被固定下来；但是你仔细看去，它又并非完全拘泥于写实，为了突出手的痉挛感，整个手掌和五个勾屈的手指的结构，不是完全符合真实的，尤其是大拇指、中指和小拇指的结构及扭曲状况，明显地做了夸张的刻划，只要我们用自己的手来做一对照就明白了；但是，为了强调出某种表情，在艺术上对于客观的对象做某种夸张的变形刻划，是完全允许也是十分必要的。通过这只手，我们深深感到雕塑家对生活观察得



绝望者的手 （布德尔）

如此细致，而他的基本功的训练又是如此多方面和如此严格。

【《被缚的女人》】

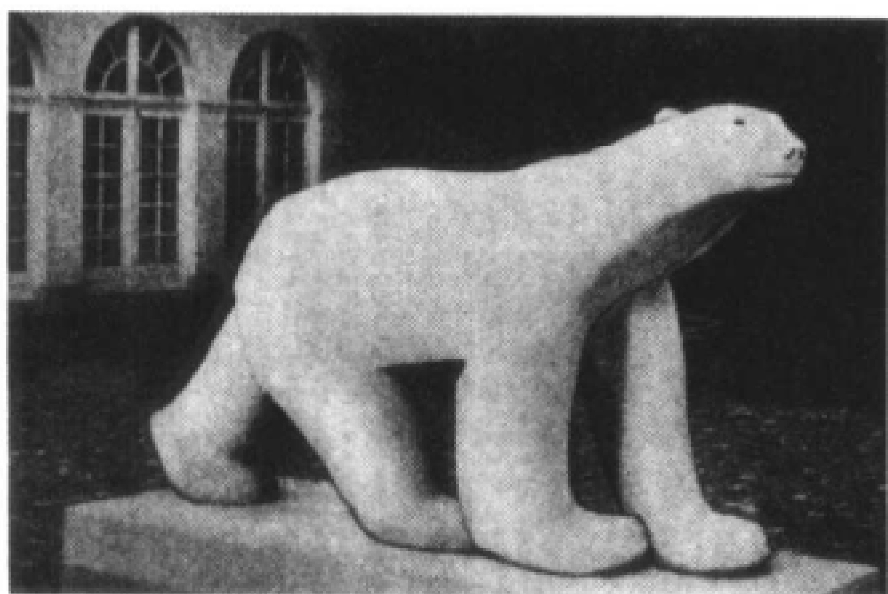
马约尔（Aristide Maillol，1861—1944）崇尚希腊雕刻和文艺复兴，但并不沉于摹拟，而是溶取古希腊和文艺复兴的长处，发展自己的风格。他以纯朴的艺术感受独树一帜。这件作品是为法国革命家布朗基做的纪念碑。社会主义者布朗基曾多次组织和领导过巴黎革命运动，巴黎公社时也被选为社员，他的一生大半是在狱中度过的。他的革命毅力和坚决意志，曾激动马约尔。作者选择了女裸体形式来表达对革命者的坦荡胸襟和高尚品质的赞颂。这种单人物的构图，语言精练、概括。女人的形象异常粗大健壮，肌肉极度夸张，恰似茁壮成长的大树；双手被捆缚在背后，迈开坚实有力的步伐，扭转着不屈的身体，全身洋溢着饱满的精力，她象征着为争取自由而斗争的坚毅不屈的性格。她又好象一匹被缚住的烈性野马。静止的雕像却有强劲的运动感，这一点在迈约尔本人的作品中也是少见的。人物的面部表情冷峻而激奋；体积的塑造采用了大弧度的转折面，省略微小变化，形成宽厚、饱满、纯朴凝重的效果。这种纪念碑的构思独特新颖，虽不免抽象但深刻有力。



被缚的女人 法国（马约尔）

【《白熊》】

近代法国动物雕塑家蓬蓬（Francois Pompon，1855—1933）最初随大理石匠学雕刻，后来在美术学校学习；但他的一生大半是默默地为其他雕塑家或画家当助手而度过的，其中在罗丹工作室工作多年；通过这些具有不同风格的高超艺术家的多方面薰陶，使他领受了很多教益，而在艺术修养上获得很深的造诣。蓬蓬常出入动物园，从中他体验动物的生态、性格。他说："我不想研究静止的动物，要想创作出生气活现的形象，唯一的是看他们的运动。"的确，他所制作的形象都是生动诱人、别有生趣的。这件作品有着厚重粗笨的体态，迈着缓慢的步子，伸长了肉乎乎的脖子，在探寻着什么。作者在每个形象中都抓住不同特点予以充分再现，塑造出



白熊（蓬蓬）

别具个性的动物肖像。他的雕塑充分发挥了体积感，不着眼于细支末节，而使体面非常饱满，并富有装饰性。由于《白熊》做得极其成功，曾有人将自己的工作室出让给他，以求得到这件作品。总之，这位别具匠心的雕塑家，把平凡的动物提炼成情趣生动、造型光润、丰腴健美的艺术品，把人们带入极富生趣的动物世界。

【《自由女神像》】

（铜。高 46 米，连同基座高 93 米。完成于 1884 年，1886 年安置于美国纽约港。）

巴托尔蒂，法国雕塑家。出生于法国小城科尔马，祖籍为意大利。巴托尔蒂最初学习绘画，后来拜雕塑家索瓦图为师，开始了他的雕塑艺术生涯。

1871 年 1 月 28 日巴黎沦陷，巴托尔蒂因国内共和政体失败而悲愤出走，来到美国。他了解到美国为法国人民的自由做出过巨大牺牲。当有一位教授曾提议在 1876 年美国独立一百周年时，为两国之间的友谊树一块纪念碑的时候，巴托尔蒂决意承担此任，在美国树立一尊“照耀世界的自由女神像”。

铜像制作完成后，为了在美国独立纪念日前能将这尊作为法国人民最珍贵礼物的雕像竖立在美国国土上，还得把铜像拆卸下来。所有铜片被装入四十九个巨型木箱内，铁骨架则拆装进另外三十六个大木箱内，仅仅是装箱工作便整整花去了几个月时间。最后，共计有五十万磅重的木箱被用特别的载重车运抵圣拉萨尔车站，再用一辆由七十节车厢组成的火车将它们运到鲁昂。1885 年 5 月，箱子才被装入“伊泽尔”号军舰，送往美国。



自由女神像　（巴托尔蒂）

雕像运抵美国后，巴托尔蒂亲自去纽约港察看地形，最后选定了贝德路斯小岛为《自由女神像》的定居地。

1877 年 1 月，美国国会通过一项决议：总统将代表美国人民接受这尊女神雕像，并由著名建筑家理查德·亨特设计基座。

1886 年 10 月 28 日，美国总统克利夫兰主持了铜像的揭幕仪式。《自由女神像》在礼炮声中显出了她那飒爽的英姿。1986 年，美国联邦政府筹资对《自由女神像》进行了一次全面的整修，使她的面貌焕然一新。

传说巴托尔蒂曾在苏伊士运河岸边散步，领略着两岸美丽的风光，他看见在朦



自由女神像

胧的河面上，高耸着一座灯塔，原来那是一尊美丽的女人像，女像身披古代的裙衫，右手高举火把，这个形象使他产生了创作的灵感。在他看来，苏伊士运河上的女神灯塔，是一种自由之光，它照亮着世界人民。为了塑造这样一个典型，他用自己的母亲——具有一张端庄典雅的脸庞的女性为模特儿。

无论是远眺还是近望，《自由女神像》给人的第一印象是她的高大。如果是坐轮船从大海驶向纽约港，第一个映人眼帘的，就是这一尊《自由女神像》，它高高地耸立在海岸上，好像在为远方的来客指引方向，表示欢迎。

女神的身躯高大，但是一点也不臃肿。她头戴花冠，身穿长袍，身体微微向右倾斜，造型略呈 S 型。右手高举火炬，象征着自由与光明。左手抱着一本《独立宣言》，这是北美十三州人民 1775 年为反对英国殖民者的统治，掀起独立战争，1776 年 7 月 4 日经"大陆会议"通过，宣布同英国王室断绝臣属关系，成立独立的美利坚合众国的宣言。

女神的面部塑造得非常成功。她目光深邃，表情肃穆，微微开启的嘴唇似乎在诉说着美国人民为争取独立自由所作出的努力和付出的代价。

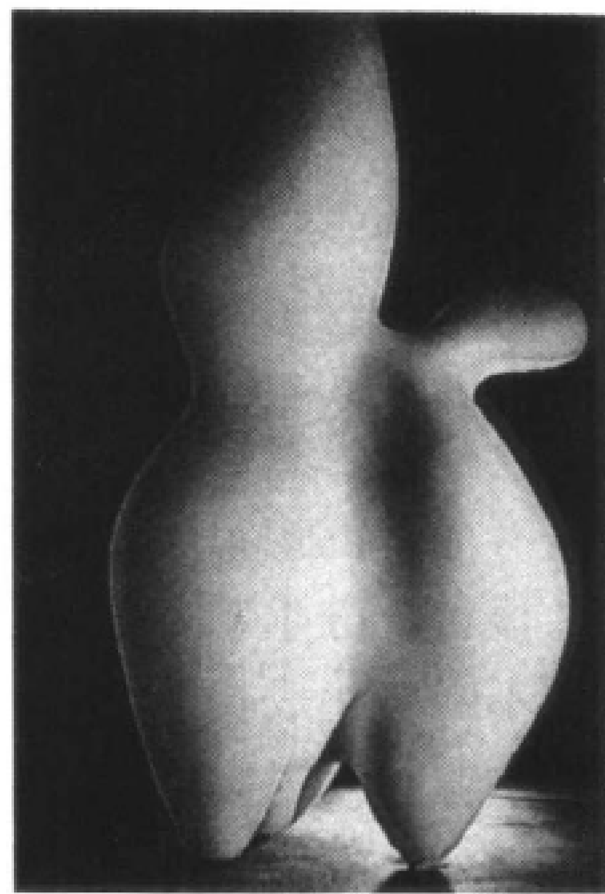
在铜像内部一块铭牌上，刻着俄国犹太移民女诗人埃玛·拉扎勒斯（1849—1887）写的题为《新巨人》的十四行诗，诗的最后五行写道：

都给了我吧，疲倦的人，穷苦的人，
渴望自由呼吸的芸芸众生，
喧闹海边的可怜虫，
都送到这里来，无家可归、风吹雨打的人们。
在金门之旁，我高举明灯！

雕像底座内为展览厅，从这儿可乘电梯到女神像脚底，再通过一百七十一级旋梯可通到女神头上戴着的花冠，从头顶再经六十级旋梯则可通向整座雕像的最高点——火炬。

【《云的牧人》】

（石膏。高 320 厘米。创作于 1953 年。现藏法国巴黎现代美术馆。）



云的牧人　（法国）　阿尔普

在第一次世界大战期间，以中立国瑞士苏黎世为中心，云集了一批来自各国的

先锋派青年艺术家。他们逃避战争，不愿正视严酷的现实，用耽于幻想和荒诞形式的艺术表现方法来寻求解脱，这就是“达达主义”。阿尔普也在此列。

“达达”这个名称出现于1916年，为什么叫“达达”有各种说法，据苏黎世达达派领导人之一胡森贝克说：那是在随便翻阅一本德法字典时找到的。“达达”是儿童在摇木马或竹马时发出的响声。达达派的本意是标榜艺术是无目的或无意义。作为一种艺术思潮，它具有玩世不恭的性质。

阿尔普（1887—1966），苏黎世达达派的领导人之一，法国诗人、画家和雕塑家。最初在家乡斯特拉斯堡学美术，后转到德国魏玛和巴黎的朱里安学院。1912年去慕尼黑，结识了康定斯基等人。1914年回到巴黎，与毕加索、德劳内等画家交往，成了早期的先锋艺术代表。大战开始，他避难到苏黎世，遂成为那里的领袖人物。

从20世纪30年代起，他集中精力于雕塑，形成了他最富特色、最具魅力、最为人知的抽象雕塑面貌，这件有多个变体的《云的牧人》就是这种面貌的反映。

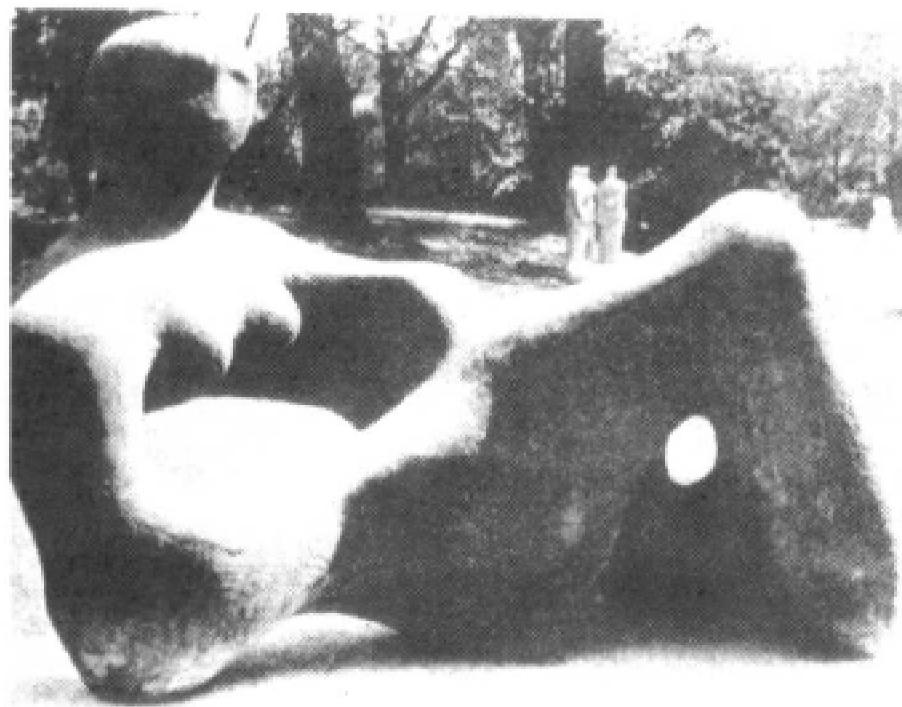
《云的牧人》是一件真正的抽象雕塑。

阿尔普从达达派和超现实主义者强调自发性和潜意识的观念出发，让作品的“形象”自然而然地生成。他的这种像植物结出果实一样“自然地”产生出来的作品，大都具有极为流畅圆润的生物或有机体的形态，显得十分生动，富于活力，给人一种仿佛不断变化成长的感觉。在这类作品中，阿尔普并没复制出什么自然的形象，他以一种分外流利的、向上飘起的节奏为基础，塑造了一个下大上小的、圆润光洁的、轮廓舒展自由的雕塑形态。这个无可名状的有机体般的东西，不知不觉中变成了充满着无穷“变化”和“瞬间”自由的艺术形象，也许它能让人想到天空中的云在雕塑家心里激起的梦幻和遐想。其实，它并没有什么确解，只给欣赏者提供一个美妙的再创造的基础。尽管十分现代和新颖，但它依然具有“古典”和“传统”的雕塑感。

【《斜倚像》】

（大理石。长约220厘米。创作于1938年。现藏英国伦敦泰特美术馆。）

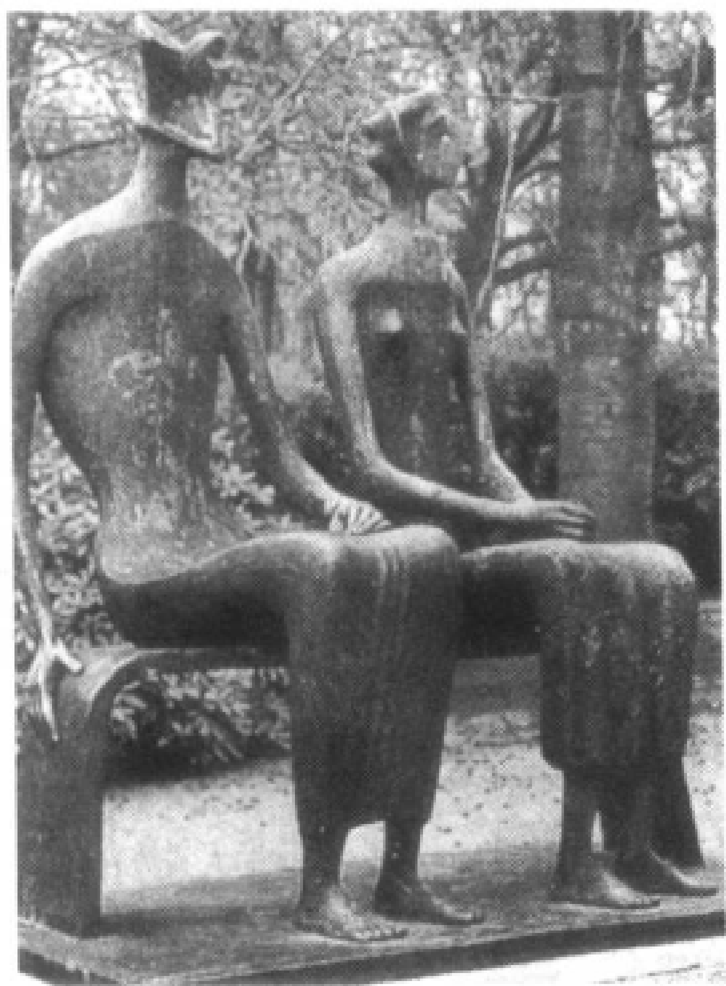
年轻时，摩尔很崇拜现代雕塑家爱泼斯坦、勃尔泽斯卡、布朗库西和毕加索等人，他也曾竭力追求构成主义的思考方式，一度还对超现实主义的潜意识发生兴趣。自从1938年创作了《斜倚像》之后，“斜倚像”这个模式渐渐成了他毕生艺术追求的创作母题，由此而衍生出各种形式的“斜倚像”，并赋予更多的形式、风格、手法。



斜倚像　（英国）　（摩尔）

摩尔在形体的认识上有许多新的拓展。他的雕塑体现了雕塑家善于从“形体”的角度去感受世界。他研究大自然多种物体的形状以扩充自己的造型，他所塑造的形体在某种意义上讲，得益于大自然，那些植物、动物、卵石、岩石、骨头等形状给了摩尔无穷无尽的灵感。

在他的雕塑中，人的形象几乎都融进了自然的形态。他利用凹面、凸面的对比手法，使雕塑的造型语言丰富而多变，被人们誉为“摩尔的洞”，使他的雕塑形体具有更大的魅力。



国王与王后（1952）　（摩尔）

在他的雕塑上出现的“洞”并不是为悦人之眼而故意地留出，或者特意挖空形体，而是一种本能的结构层次上的需要。从虚的形体中能够领略到实的造型，从实的造型中能体会到虚的形体。他的作品是通过形体的互补来构成雕塑的完整造型。这样的造型使原来比较沉闷的形体轻松活泼，充满生气。

《斜倚像》的构图极为单纯，半抽象的形体也很简洁。石像身上凿了两个大窟窿。窟窿的形成，像是人的骨架突起部分的结构空间，人体的大关节比较清楚。雕像上的窟窿是摩尔经常利用的表现手段，一方面有助于扩大雕像的内在张力，使观赏者真切感受到人体的自然构成，另一方面又提示了它与空间的关系。《斜倚像》像一个贵族女人，呈斜倚的姿势，微仰的头部，高耸的乳房，略似墨西哥的古代雨神。根据史学家考证，摩尔雕刻这尊像的最初灵感的确来自玛雅的雨神斜卧像。

这尊《斜倚像》用的是特殊的罗马大理石——石灰华。这种大理石石质比较疏松，表面有许多气孔，颜色洁白。当雕像坐落在绿草如茵的庭院里时，它那洁白的表面与周围的环境相处得非常和谐，好像被塑的女性与大自然山石本是一体的。

【《波嘉尼小姐像》】

（青铜。高约 44 厘米。创作于 1913 年。现藏美国纽约现代艺术博物馆。）

布朗库西（1876—1957）用夸张而概括的手法，出色地表现了波嘉尼小姐的神态。这件作品是布朗库西在成熟时期最有影响的作品，被塑造者是确有其人的罗马尼亚籍女画家马格特·波嘉尼。她与布朗库西于 1910 年相识时，已是小有名气的画家了，有作品在巴黎秋季沙龙上展出。



波嘉尼小姐像　罗马尼亚　（布朗库西）

1910 至 1933 年间，布朗库西用多种材料为这位小姐制作了一些肖像，现在保存下来的有六尊，其中三尊为大理石雕，另三尊为铜像。这里介绍的这尊作于 1913 年，是作者最满意、也是最著名的铜铸雕

像之一。它表面被抛光，呈现出黄铜的反光。头发部位则采用锈蚀法，使其呈现出黑色。

这件作品既有现代雕塑的简化风格，又表达了肖像的内在性格特征。波嘉尼小姐的形象被最大程度简化了，只剩下头部和两条上臂。布朗库西用鹅蛋脸强调了她的美丽；用大眼睛和双手托腮的姿势来突出这位女画家的妩媚和娇态。在这里，其他的一切仿佛都已经是多余的了，因为，在我们的面前，已经出现了一个活生生的波嘉尼小姐。

在布朗库西的雕塑中，抽象的形体非常突出。从《波嘉尼小姐像》等作品中，可以看到这一点。但是，《波嘉尼小姐像》又不完全是抽象的，它包含了许多写实的成分。

【《指手的男子》】

（青铜。高 178 厘米。创作于 1947 年。现藏英国伦敦塔特美术馆。）

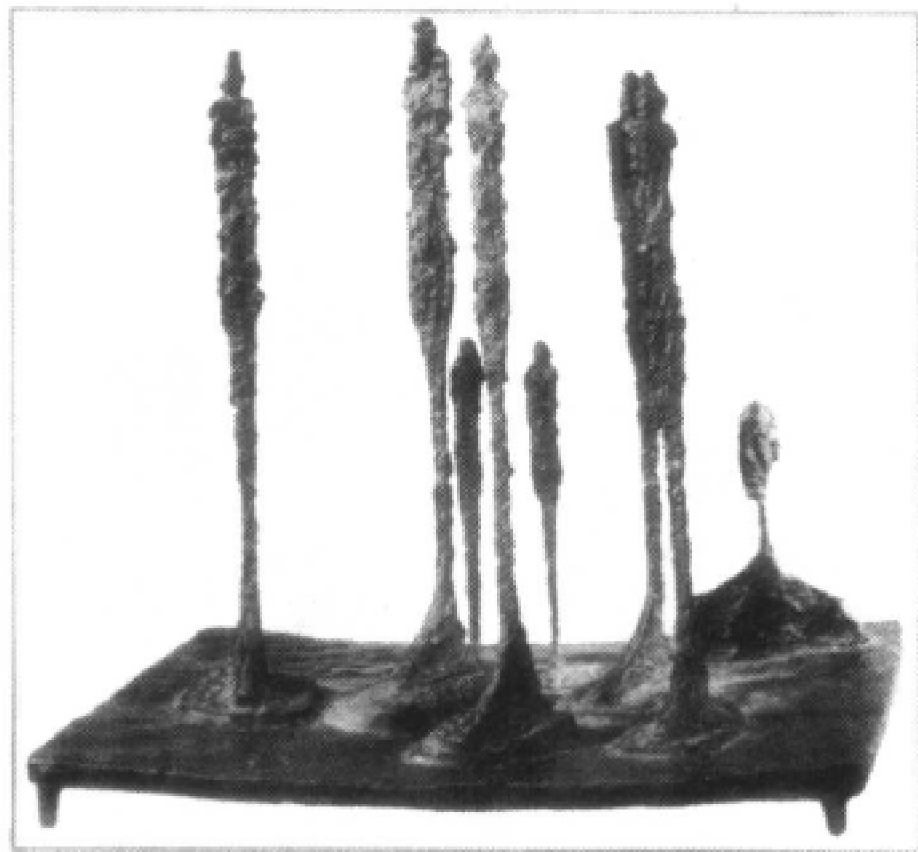
在投身超现实主义运动时，贾科梅蒂创作了一批奇特的雕塑，如《清晨四点的宫殿》。这种组合在笼子般几何形框架内的作品，虽然颇有特色，贾科梅蒂却对其



指手的男子

渐生不满，终于在 1935 年又回归到研究真的方式上来。经过长久探索，他在战后推出了结合观察、想像、体验于一体的火柴杆似的细长人物形象，一举震惊四方。

贾科梅蒂（1901—1966）要在人像中建立一种新的视觉距离，以便能在人物本



七个身体和一个头像的组合（1950） 青铜

身的有限空间内，察觉到人物的整体性，于是他放弃人物形体的细节，用斑驳的边面去强化远视感。他说："两个鼻孔之间的距离就像撒哈拉沙漠，无边无际，难以捉摸。"为了把握这种难以言传的空虚，他反复改造自己的雕塑语言，进行了艰苦的工作。开始他对照模特儿工作，后来他放弃模特儿，凭借记忆工作并在雕塑尺寸的大小之间反复斟酌不定。到 20 世纪 40 年代，贾科梅蒂终于形成了自己成熟的风格，这些作品中的人物具有非常典型的特征：拉长的躯体，瘦若骨架，形容憔悴，如同失魂的幽灵一般，悄然孤寂地行走着。人物的表面凹凸不平，像布满了历尽磨难的创伤。

《指手的男子》是这类雕塑的一个范例。这样细长的、伸手一碰似乎就会碎掉的形象，是贾科梅蒂反复实验才获得的。它是一种高度概括、高度简化的形象。在这个仅仅保留了人体最基本结构的雕像上，人似乎受到魔法的控制，被拉成近似骨骼的样子，体型细长得难以想像，而双脚却像树根一样牢牢地固定在底座上。粗

糙不平的表面是特意塑成的，这么做能让光线更丰富地与形体配合，使人像更生动地存在于空间中。最令人吃惊的是，作品形象这样单薄，却具有真正的雕塑感，有力地控制着局面，让走过它旁边的人强烈地意识到它的存在。

这个一手扬起、一手指向前方的男子，虽然不是以古希腊或文艺复兴那种人体模式处理的，但在其僵直的火柴杆形象的处理上，仍有一些生动的变化，如头的转侧与躯干和双腿方位的对照，以及两臂的呼应等。这些细节说明，美术上一些最基本的原则，会贯串在其发展的长河里，就连风格迥然不同的美术家，也会不约而同地运用它们。

很难说这个男子的神态和动作意味着什么。不过，结合贾科梅蒂一系列这种形象的雕像，就会觉得指手的男子，与环境有种相当明显的隔绝感。那指出的手，与其说表示方向，不如说显示迷惘。无疑，他的动作使他更显孤独、寂寞、焦虑与不安，并且向外溢散。他绝不是一个可以让你平静和快慰的艺术形象。二战刚过，出现这样的形象，不会让人觉得不可理解。

【《彼得大帝立像》】

安托柯尔斯基(M·M·АнтокоЛьский，1843—1902）是俄国十九世纪现实主义雕塑家。他和当时的进步艺术家和评论家列宾、克拉姆斯柯依、斯塔索夫等保持联系；在他的作品中，内容的思想性、力求艺术的真实性成为他的创作和艺术观的基础。彼得大帝是俄国十八世纪推行革新的皇帝，对俄国社会的发展起过积极作用。这件作品，以极单纯、简洁的构图充分发挥了雕塑的精练语言，塑造了真实、生动、感人的形象。在整个雕像上，通过各



彼得大帝立像　（安托柯尔斯基）

个局部的精确刻划和各个部分互相烘托的关系来塑造人物；同时它还利用形式感的强烈区别和对比，光影明暗的交错，产生协调的节奏，使形象主次分明地表达出来，人物性格明朗、栩栩如生。由于人物的身分决定其全身的装佩繁复，容易处理得杂乱；但作者却充分利用这些复杂多变的造型，恰当地加以组织，为突出主要形象服务。面部是重点刻划之处，它是借用帽子的黑影和向后飘散的一缕缕头发，以及缠绕的围巾所造成的灰色调，把面部形体明亮、清晰、鲜明地呈现出来，它在繁杂形体中反而显得非常突出。彼得的头部昂起，一手拄着手杖，一手握着图卷，健步向前。整个雕像的动作显得坚定沉着而又神态自若，集中概括地表现了这个历史人物的事业和气度。

【《安特卫普》】

比利时雕塑家、画家麦尼埃（Constantin Meunier，1831—1905）初学建筑，后改学美术。早期追求古典形式表现历史题材，具有学院派艺术观；后来结识了象征派诗人，并为其作品插图，思想和创作方法都开始转变；同时期又认识了罗丹，

并向他的艺术汲取营养，在罗丹鼓励下，着手从事纪念性雕塑。他创作的艺术形象充满生活气息，取材现实生活。他对劳动人民生活非常关切，充满感情，常常深入工人生活中去体察社会。他不仅表现本民族工人而且越出国界，扩大他的创作范围。《安特卫普》完成于1897年，表现搬运工人形象。安特卫普是比利时一个大工业城市和港口的名称，全世界工人代表常聚会于此，作者以此为作品的名字是含意深远的。刻划的这一工人形象健壮有力，他的精神世界被表现得非常丰富，有着巨大的意志力量和信心。整个造型强调了直线感，轮廓线极其明朗，给人以刚强、力量、舒展的印象。各个局部造型在写实基础上给以夸张，从前额到鼻子、从眉弓到双唇的外形变化，作为揭示人物心理状态的基本枢纽，展示出聪慧、坚定、强劲的性格。头巾的边缘在脸上形成一条长长的斜线，加强了头部的动作，烘托出锐敏的力量。整个形象异常简练，代表了他的艺术风格。



安特卫普　（麦尼埃）

【《港口》】

麦尼埃深入工业区，体验工人生活，以饱满的激情创作表现工人的雕塑作品，使他成为塑造富有感染力的劳动者形象的歌手。他以创作纪念碑雕刻的才能，用多种形式为工人阶级树碑立传。这块浮雕是他对劳动的又一曲赞歌。它借用表现搬运工人的劳动场面，通过对人物强壮体魄、巨大的力量、协调的工作关系的描写，表达劳动人民用双手创造世界的崇高美德。这是用圆雕和浮雕配合而成的劳动纪念碑组雕中的一幅。构图具有向前的动势。形象鲜明，造型生动准确。在人物形象的塑造上有意夸张其强健的体格、厚实的肌肉及粗大的关节，使人物充满力量。人物脸部几乎全被处理在暗影中，而以人体的刻划代替了脸部描写，仿佛对脸部的过多表现已成为不必要了。在构图上，几个人物构成有节奏的交叉线；中间的人物是主要形象，他们迈开大步，后腿和举起的双臂形成明显的大斜线，加强了向前的趋势；最前面的人物弯下腰去，使向前进的空间自然地展示出来；最后的人物直立，形成垂直线，使全部构图既有动向又很稳定。浮雕的技巧是精湛的，人体用高浮雕手法塑造，具有明显有力的感觉；背景用浅浮雕手法处理，既表达了环境，又烘托了人体，层次分明，主次清楚。在人体的高突部分，又为暗影衬托，使主要形象非常突出；这种独特表现手法，造成逼真、动人的效果，使作品成为现实主义雕刻的优秀



港口　（麦尼埃）

范例。

【《音乐》】

捷克雕塑奠基人梅斯尔贝克（Josef Vaclav Myslbek，1849—1922）热爱祖国，

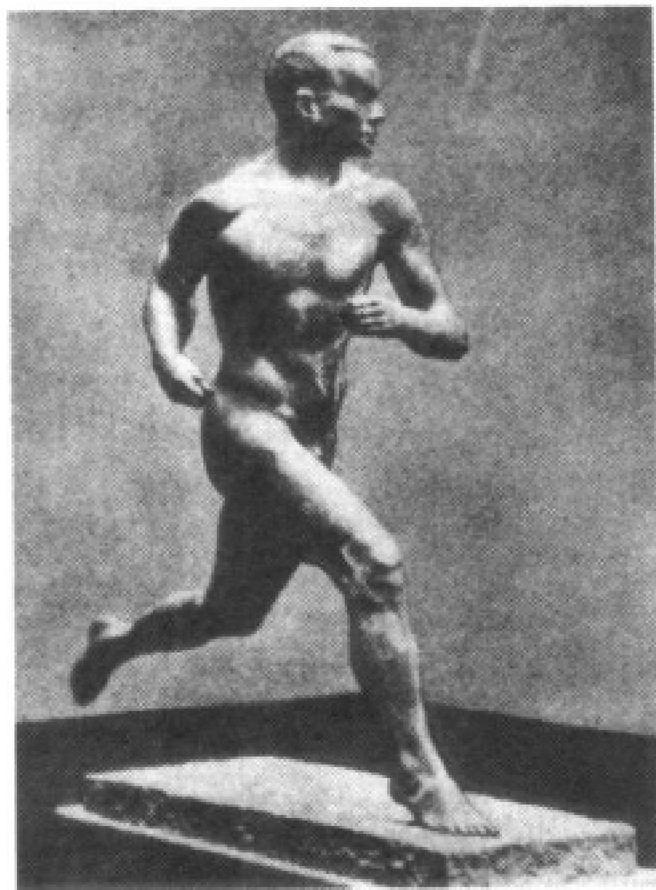


音乐　（梅斯尔贝克）

为现实主义艺术做了毕生的奋斗。他曾创作了许多历史人物和一些民间叙事诗中的人物形象，也为大量的捷克文化活动家做过肖像和纪念碑。他的艺术作品形象鲜明、生动，意义深刻，富有思想性；人物造型真实，生活气息浓郁。他以自己的创作使捷克的雕塑列入了世界艺术的行列。他的创作成为捷克艺术的骄傲。这件作品是为布拉格民族剧院所作的装饰雕塑，是象征戏剧、歌剧和音乐的三个象征性雕像之一。这位俊俏的女乐神怀抱弦琴，缄默地低着头，脸上飘浮着朦胧的幽情，恬静地站着，一只脚支撑着全身重量，另一只脚放松，自然而潇洒；衣纹随着人体曲线自由地垂下。人物陷入了安详、宁静的沉思里，似乎她那美妙缠绵的琴声在低回缭绕，深远而耐人寻味。这虽是象征性雕像，但充满生活气息，现实感和理想化的形象相交融，犹如音乐一样，把人带入丰富的想象中去。作者对创作的态度十分严格，女乐神这个题材，他曾做过二十八个变体草稿。他认为一座雕像，一定要有生命力，能使观众从不同角度，对人物的精神面貌和造型产生和谐统一的感受。

【《赛跑冠军阿尔姆》】

这是芬兰雕塑家阿尔托宁（Wáinõ Aatonen，1894 年生）的代表作品之一，作于 1924 年。他初学绘画，后改学雕塑。早期作品以表现文化名人肖像为主，显露出他善于把深刻的心理描写与有力的造型，并强调所用材料的质感结合起来的才能。这件作品是他的室内雕塑代表作之一，代表一位青年运动家健美的体魄，灵敏轻捷的动作，轻松而自信的神情。人们可以看出他是一个赛跑的优胜者。在表现手法上，可以从古希腊雕刻传统技法中找到渊源。运用人体语言正是古希腊的手法，它很适合表达体育运动的特征及人的健美体魄。在人体结构、形态、骨骼肌肉以及复杂多变的动作，都为人物造型和体积感的表现提供了可塑基础，并且人体美的表达，很自然地与体育运动相联系。从



赛跑冠军阿尔姆　（阿尔托宁）

作品中可以看出作者对人体具有熟练知识，并且汲取了希腊古风时期大体面的处理方法。造型严谨，坚实有力。在凹凸面的处理上，力求单纯化，减弱低点，强调高点联系，造成宽阔的大的体面，加强光亮感，明快而清新，把体育运动所焕发出的青春活力栩栩如生地再现出来。

【《李斯特头像》】

匈牙利雕塑家什特罗布（S·K·Strobl，1856—1926）很早就显露出艺术才



李斯特头像　（什特罗布）

能。一生艰苦奋斗，打破学院派束缚，独创自己的风格，从而在布达佩斯享有盛誉。他擅长肖像雕塑，这件作品是他的代表作。李斯特，十九世纪浪漫主义音乐家，擅长作曲和钢琴，并有很高的文学修养，在他自己的作品中体现了高度哲理性的构思；他认为艺术对人具有巨大感染力，是强有力的教育工具，通过艺术所表达的思想可以改造世界。他的一生曾为了民族自由解放，为争取社会进步而斗争。肖像集中刻划了人物的头部，尤其在五官部位精心塑造，其余部分处理得很随意，近乎罗丹的带有绘画性的雕塑手法，从而给人第一眼的印象是：无数凹凸不平的形体，形成了激动不安，犹如暴风雨般的气氛，这就首先展示了人物所处的时代背景与人物不平凡的经历，把人物安排在典型环境中。音乐家的头微微抬起，显得刚毅、豪放；前额塑造得很坚硬，有开阔、明朗的感觉；在浓眉阴影下面的一双眼睛，闪耀着智慧、热情、坚定信念和发自内心深处的真挚；紧闭的双唇，似乎将要涌泄出宣传家的振奋而响亮的声音；近乎颤动的表情肌以及富于浪漫风度的发式，形成了自由而有力的节奏。总之，这个简单的头部，把一个充满丰富而深刻的内心世界的人物，一个天性敏感、富于诗意的音乐家的形象呈现出来。

【《被法西斯处决的人》】

弗朗诺·克尔什尼奇（Frano Kršini ć，1898 年生）是南斯拉夫现代著名雕塑家。生于南斯拉夫伦巴达村的采石场，在科尔丘拉技术学校，又在布拉格美术学院学雕塑。1921 年在萨格勒布展出作品，大受公众欢迎；此后，他一直在南斯拉夫做雕塑和当教师，干了半个世纪。他的雕塑继承了南斯拉夫民族雕塑的传统，既有粗放的一面，又有抒情温柔的一面。他的题材广泛，如渔民、士兵、纺纱女工、母性、少女、儿童等，特别是意义重大的社会题材和著名的历史人物。这里介绍的是一个高



被法西斯处决的人　（克尔什尼奇）

浮雕，是为纪念南斯拉夫人民同德、意法西斯侵略军英勇斗争而牺牲的英雄而作。在三年时间中，铁托领导的民族解放军和游击队同侵略军展开英勇的斗争；南斯拉夫人民在法西斯统治下曾遭到残酷的迫害和屠杀；但是他们的斗争终于取得最后的胜利，在1944年底解放了自己的祖国。这个浮雕的中心是两个青年男女，前面左右两个人可能已经被枪杀，其他人也将为国捐躯，但是他们的英勇牺牲将更加激起千百万人民对敌人的仇恨。整个浮雕的构图形成辐射状，好像是一团正在熊熊燃烧着的复仇的火焰。雕塑家塑造手法粗犷有力，给人以极其强烈的感受。浮雕告诉人们要永远纪念先烈，牢记革命的胜利是鲜血换来的，以此激发捍卫革命成果、建设社会主义祖国的热情。

【《圆石块》】

夏达尔（И·Д·ШАдР，1887—1941）是苏联十月革命前后的早期无产阶级雕塑家，他以现实主义手法创作了很多作品。他的艺术代表了苏维埃初期老一代艺术家所走的道路。这件作品反映了1905年俄国革命无产者的卓越形象。这个工人不仅是俄国工人形象，而是高度概括的勇于斗争、不屈不挠的工人阶级的典型。它表现一个工人正在弯下腰去，从地面搬动一块圆石，准备冲向前去，投向敌人。他左脚向前跨去，右膝稍向后弯曲，构成既有冲势而又稳定和坚不可摧的效果；两臂扭向右后侧，头向上抬起，整个形象恰似被压缩的弹簧，造成了犹如箭在弦上，即将冲向前去的动势。面部表情和身姿动态互相呼应，蓬松的头发，激动的情绪，紧锁的眉头，坚毅的口鼻……显示着英勇、坚强的个性。雕像外轮廓从各个角度都表

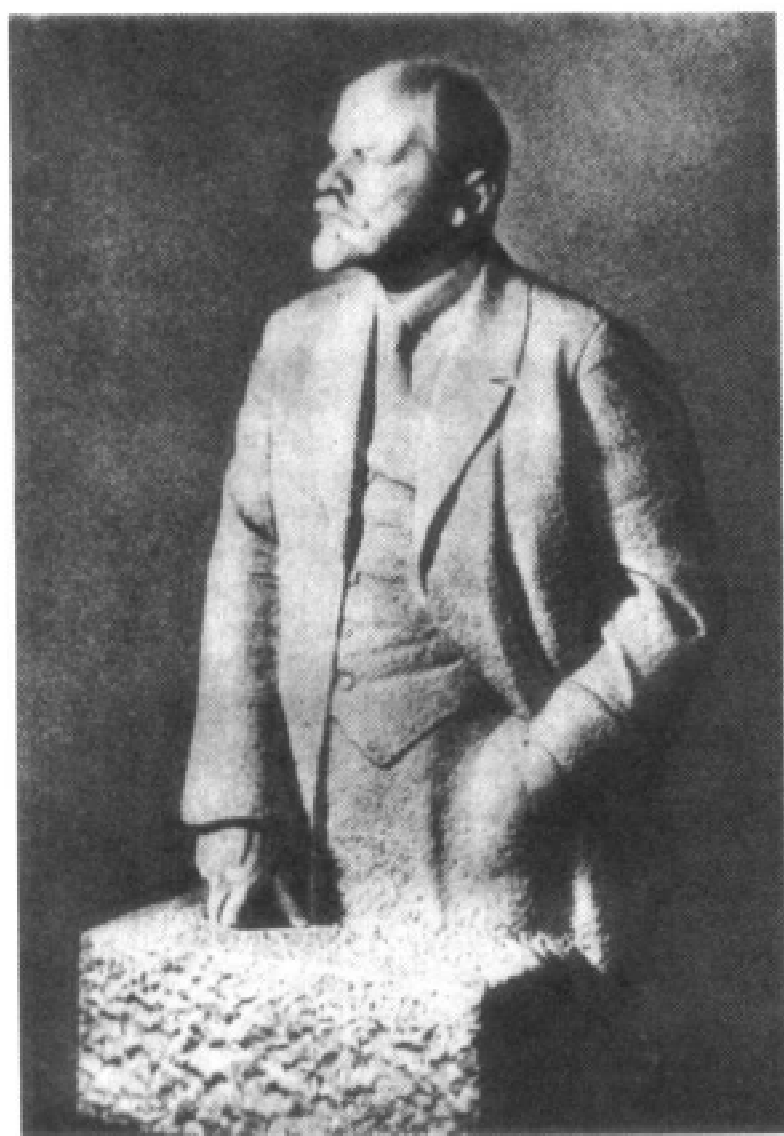


圆石块　（夏达尔）

现出充满活力和激情，表现出强而有力的气势。这是一座表现工人阶级英勇战斗形象的纪念碑雕塑。

【《列宁》】

这是苏联早期著名雕塑家安德列耶夫（В·А·АНДРЕЕВ，1890—1945）的杰出作品。1918年苏联在列宁倡议下，发布了一条关于纪念碑宣传计划的命令，号召苏联美术家为共产主义的伟大理想、为人类幸福的未来而献身的人们建立宏伟的雕像，使之永垂不朽。这个命令成为雕塑家们为之毕生奋斗的纲领，而歌颂列宁则是他们最重视的题材。安德列耶夫把自己的主要精力致力于这方面的工作，他曾有幸到列宁办公室去直接为列宁写生。他制作了大量列宁的塑像，其中一部分是写生作品，具有一定的历史价值和艺术价值；另一部分是创作，具有亲切感人的艺术魅力。这件雕塑作品以其单纯简练的形象，概括了人物的性格和时代精神，塑造出无产阶级革命领袖、导师、思想家的光辉形象；造型处理异常坚实，利用石质的硬度感发挥了艺术效果，使人感到所塑造的人物具有永远向前、坚如磐石的气质。作者高度精练地安排了大的体面，去掉细碎的



列宁　（安德烈耶夫）

结构，凹凸变化尽量减弱，形成以大面为主的非常开展的形和光泽焕发的感觉。安德列耶夫所做的列宁雕像，是苏联人民珍贵的艺术财富。

【《卓娅》】

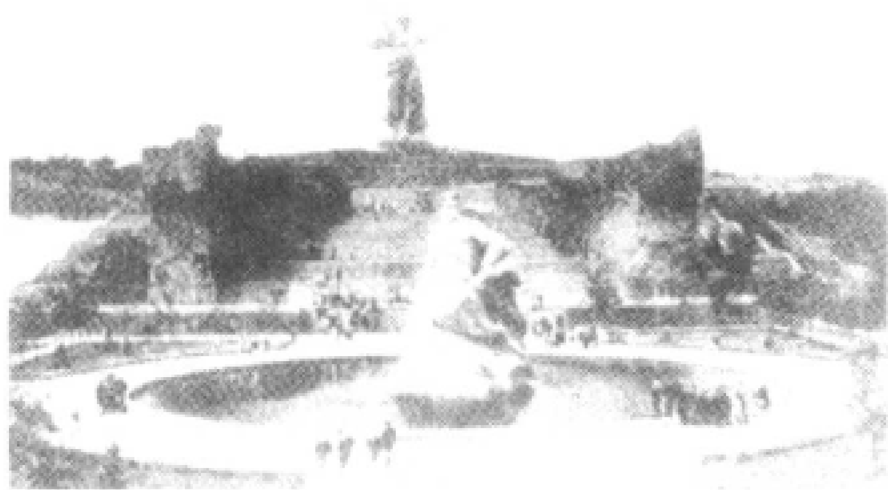
这一塑像是苏联雕塑家马尼泽尔（M·Γ·МАНИЗЕР，1891 年生）于 1942 年创作的。他塑造出苏联女英雄卓娅的光辉形象。年轻的卓娅为抗击德国法西斯、保卫祖国而英勇牺牲。从作品的构图、形象、动作的处理来看，似乎很平常，但给人们以极大感染力。作者刻划卓娅以轻捷稳健的步伐走着，持重的前腿直到头顶，犹如笔直的立柱；同时，通过向后伸开的另一条腿的动作，形成向前的动势；头向侧转，以及被风吹动的衣襟，使得整个身姿出现激昂的动感。她的两只手，一只紧握武器，另一只紧握拳头，两臂紧贴上身，浑然一体；通过这些处理，塑造出一个生动、丰富、感人的艺术形象，一个外表文静而内心燃烧着爱国主义烈火的女英雄的形象。她具有勇敢、聪慧、崇高的美。人们不由得想起卓娅在上前线之前，跟母亲临别时所说的最后一句话：“或者牺牲，或者做个英雄回来。”这句豪言壮语，形象地凝结在这件杰出的雕像之中。



卓娅　（马尼泽尔）

【《斯大林格勒战役英雄纪念碑》】

坐落在现伏尔加格勒（原称斯大林格勒）郊外马马耶夫高地上，当年是在这块高地经过长期浴血奋战，击退了德国法西斯的疯狂进攻，使卫国战争转守为攻，使德军节节败退、直至最后灭亡，马马耶夫高地的战斗便成了苏联卫国战争的转折点。纪念碑综合体以高地为依托，建有三个广场和三个水池，多座组雕浮雕，前边是持枪的男性，由低向高的台阶两侧是两座建筑，形似受战争创伤的残垣断壁，实则外壁为浮雕、文字及壁画等，内部是大型展览厅馆。纪念碑主雕《祖国——母亲》（武切季奇），立于马马耶夫高地制高点。这座右手高举宝剑、左手挥臂召唤的母亲形象，从头至脚躯高 52 米，从宝剑



斯大林格勒战役英雄纪念碑（全景）
（俄·苏联）

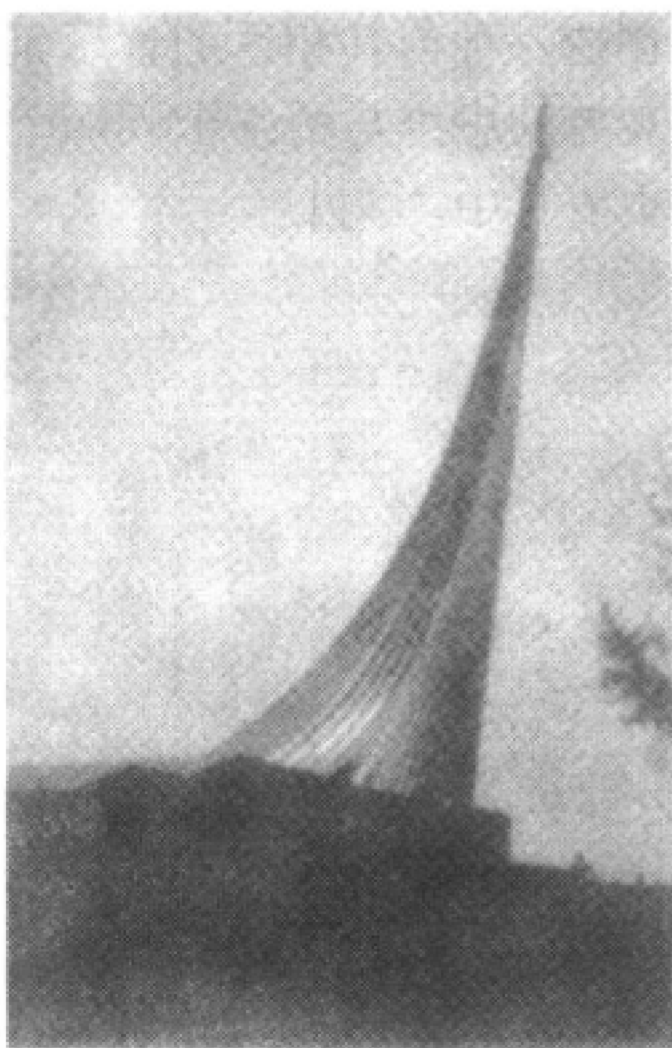
尖到脚为 85 米，连同底座总高 101 米，是世界少有的巨型雕像之一。

【《宇宙航行纪念碑》】

坐落在莫斯科全苏国民经济展览会会场附近。苏联在对宇宙空间的征服方面，走在了世界的最前列，连经济实力最强大的美国在50 年代 60 年代也甘拜下风，第一颗人造卫星和第一个宇宙飞行员的升天，都是苏联的。这除了政府的投入，更与对宇宙航行做出贡献的科学家、工程师分不开。60 年代起苏联便筹建搞了一座宇宙航行纪念碑综合体。主体是一座用钛合金制成的高达一百余米的火箭升空造型，这座巨型火箭周围是为人类进入太空立下功勋的苏联著名人物纪念像群，其中包括"宇宙航空之父"齐奥尔科夫斯基、宇宙火箭设计师科罗廖夫和卡尔德尔、第一位宇航员加加林等。另外还有两块大型浮雕板，上边刻有为苏联宇宙航空航天事业的发展立下功劳的工人、军人、工程技术人员的形象及姓名。



加加林纪念碑



宇宙航行纪念碑

在这纪念碑综合体中，《加加林纪念碑》是最有代表性、设计最别致的一座。用钛合金铸成的加加林像，由一条似飞机起飞和导弹发射般的弧线圆形碑身托着，在蓝天下腾空而起。纪念碑摆脱了繁琐的真实性，用立体几何造型和动感意识做出发点，使这一纪念碑很具现代艺术的强大感染力。

【《保卫者纪念碑》】

坐落在列宁格勒（现圣彼得堡）的胜利广场。这是一组建筑雕刻群，主体是高 48 米的红色花岗石方尖碑。碑前是《胜利

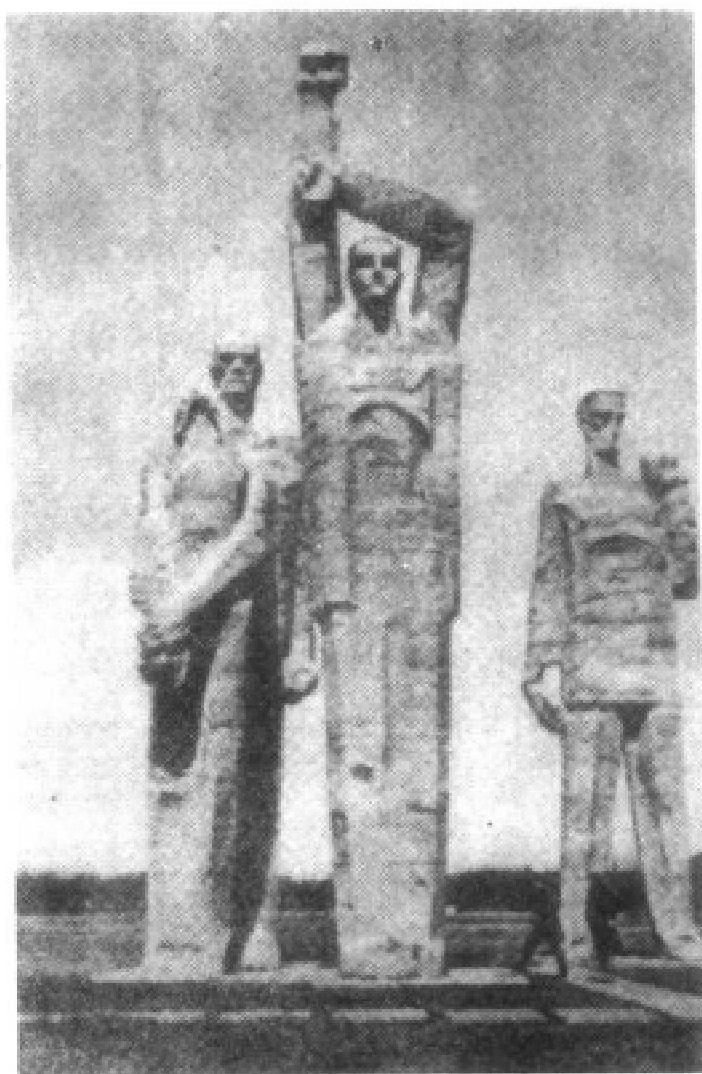
者——工人与战士》雕像，下边的露天圆厅象征着封锁，入口处被用雕刻手法截断，象征着封锁被粉碎。围墙内部镶嵌着青铜浮雕饰带，饰带下由煤气管道连成一个个可点燃的小火炬，十组群像雕刻排列两边，使纪念碑形成一个逐步展开的体系。群像包括《飞行员与水兵》、《阻击兵》、《女铸工》、《城防》、《封锁》、《志愿兵》等。所有雕刻的风格都是写实的和悲剧性的，纪念碑始终有隐约可闻的乐曲相伴，创造一种与其相适的音乐氛围，用以把参观者的思维与情感带入那个战争年代的历史岁月中。



阻击兵——保卫者纪念碑群之一
（俄·苏联）阿尼库什

【《死难者纪念碑》】

坐落在今拉脱维亚首都里加郊外（原沙拉斯比尔斯集中营空场）。德国法西斯在这里杀害了十多万无辜的苏联公民。这个纪念碑综合体不是集约式的，而是利用原集中营空场散立起四组雕刻群，分别表现《不屈者》、《受屈辱者》、《团结·宣誓》、《母亲》四个主题。在集中营旧地前建起一堵长100米、高12.5米的斜立水泥墙，象征着生与死的界限，墙上刻着："大门的那边，大地在呻吟。"除上述四组大雕刻群外，在牢房绞架旧址，还有小型浮雕及刻字碑。

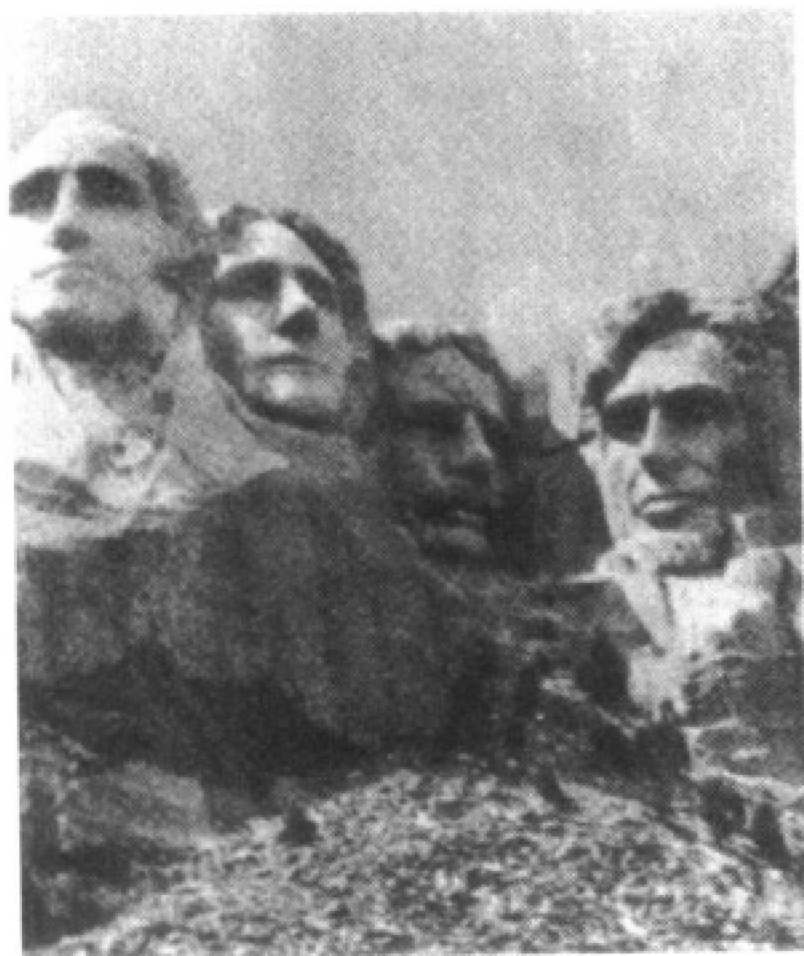


死难者纪念碑
（俄·苏联）

这一70年代末完成的建筑雕刻综合体，艺术风格与传统风格差异很大，人物造型高度概括，并有相当大的变形，运用花岗石的天然纹路雕凿出的人物，如花岗石一般坚强刚直、傲然挺立。

【《美国四总统纪念碑雕塑》】

美国雕塑。又称《美国国家纪念碑》。雕像立于美国南达科他州黑水地区拉斯莫尔国家博物馆的国家公园内。一座高度为1800米的拉斯莫尔山峰，在此山峰上雕刻着美国历史上4位总统的塑像，即乔治·华盛顿、托马斯·杰弗逊、亚伯拉罕·林肯、西奥多尔·罗斯福。这4位总统的塑像被称为世界雕塑史上的巨作。它与在美国纽约长岛上的《自由女神像》雕像为姐妹作。巨作是由雕塑像加特森·鲍格勒姆主持，时间长达14年之久。每个雕像的面部高达18米，鼻子长达6米，须从远处观赏才能领略雕像人物的个性风采，它



拉什莫尔峰四总统雕像
（美国）南达科他州

的制作方法采用定向爆破的方法。因依山就石雕刻，只能借助于炸药的威力，通过定向爆破炸出雕像轮廓，然后进行精确的艺术加工，即完成其雕像的个性特征的雕刻。据说整个雕刻工程是靠望远镜和无线电遥控指挥进行的。这是在美国科学发达的国家里，造就的现代依山就石雕刻艺术的代表。这4位美国总统的雕像，可与以我国唐代的世纪工程《乐山大佛》、公元前2～3世纪古埃及及金字塔旁的巨大《狮身人面像》相比美，可并列为石雕巨作之最，但是它没有古埃及和中国雕塑历史那么悠久。这说明东方文化及文明史对西方的影响是巨大的。

十六、雕塑家

【波利克里托斯】

（Polyclitus 活动于公元前5世纪末期） 希腊雕刻家。生于伯罗奔尼撒阿尔戈斯，主要制作青铜雕像，同时在美术理论上有所探索，著有论述人体比例的《法则》一书，提出身长与头部的标准比例是7:1，其著名作品《荷矛者》雕像即按此比例做成。《荷矛者》是一个体格健壮、动态从容的战士或运动者的形象，它既不同于古风时期拘谨刻板的直立，也不同于米隆的《掷铁饼者》所表现的激烈动势，而强调了人体重心落在一足上的平衡形态，人体各部位的动态都与此相适应，达到了整体的优美和谐。以后希腊雕刻中的很多站立形象都大致遵循这一法则。



荷矛者　（希腊）波利克里托斯　前5世纪下

他的另一件作品《受伤的亚马孙人》，曾参加以弗所的创作比赛，战胜名家菲迪亚斯而获第1。亚马孙是神话中好战的女儿国，雕像表现一个受伤的亚马孙女战士正抬起右臂检视自己的伤口，她那平静的神色显示出沉着坚忍的勇气；与《荷矛者》近似的站立姿态由于女性躯体的柔和线条而更显得优美，她身上的短裙有着与动态相适应的下垂衣褶，增添了雕像造型的丰富多姿。此外如《运动者》，也强调了重心落于右足所形成的身体形态。似乎是为了加强重心的稳定感，这几座雕像都在一侧靠后处设了一个过膝高的装饰矮柱，这是以前作品中少有的，后来许多雕刻家曾采用这种手法。以上作品的青铜原作均已失传，现在所存的都是罗马时代的大理石仿制品。

【菲迪亚斯】

（Phidias 约公元前490～前430） 希腊雕刻家。雅典人，为欧洲古典雕刻艺术高峰的代表者。活动于公元前5世纪后期社会繁荣时期，与著名的雅典执政者伯里克利交谊颇深。他的很多雕刻作品都未留存下来，只能从记载中或某些小型复制品上得知一二。在重建雅典卫城时，他被委任为负责艺术装饰的总设计师。卫城的主要建筑帕台农神庙残余的雕刻是唯一能窥见菲迪亚斯艺术风格的真迹，其中壁带浮雕表现4年一度的向雅典娜献新衣盛典的游行队伍，数以万计的人物和动物布满在长160米、高1米的浮雕带上，不同人物的动态、表情、衣纹和马队牲畜的各种姿态，疏密变化和连贯气势，都充分显示出



雅典娜神像　菲迪亚斯

艺术家的高超技巧。神殿东山墙上的雕刻是以雅典娜诞生为主题，西山墙雕刻是以雅典娜和波塞东争做雅典保护神为主题，从现存的部分雕像上可见其巧妙的构思和极高的艺术水平。根据当时的记载，菲迪亚斯曾亲自为雅典卫城做了3个雅典娜雕像，即立在广场上的普罗马霍斯雅典娜，高9米；卫城山门立柱上的雅典娜，高7米；帕台农神庙内的雅典娜，高12米。可惜3像均已失传，只有最后一座尚有缩小的大理石仿制品（现存雅典）可略见原作之概貌：雅典娜头戴战盔，肩披铠甲，身着衣裙；右手托着胜利女神像，左手扶着刻有希腊人与亚马孙之战场面的盾牌（其中有伯里克利和菲迪亚斯本人的形象），挺身伫立，气宇轩昂。据载原作系黄金和象牙镶制而成，极其宏伟辉煌。此外，菲迪亚斯还为奥林匹亚宙斯神庙制作黄金象牙的宙斯像，高达20米，曾被视为世界七大奇迹之一，可惜也早已被毁，仅在罗马时期的钱币上能见其大略形象。传说当时人们认为，活着而没有见到菲迪亚斯所作的神像，乃终身之憾事。伯里克利失势后，菲迪亚斯被诬告贪污了做雕像的黄金，因而一度入狱，最后在不得意中抑郁而死。

【米隆】

（Myron 活动于约公元前480～前440）

希腊雕刻家。生于伊柳塞拉，长期在雅典活动，是希腊古典时期名家之一。他擅长作青铜像，作品突破了古风时期雕刻的拘谨形式，把希腊雕刻艺术推向新的高峰。他善于把握人体的准确结构及其在运动中的变化关系，并达到精神和肉体的平衡和谐。他的代表作《掷铁饼者》，是古典时期前期的一件杰作。运动者弯腰向前成弓状，重心落于右足，上身向后转侧，拿铁饼的右手转向身后，使前倾的身体获得瞬间的平衡，又预示了下一个掷出铁饼的激发动作。作者巧妙的构思，使静止的形象给人以连贯运动的想像。人物的面部镇静安详，充满自信，使人预感到即将获得的胜利。此像原作已佚，现存有几件罗马时期的大理石摹制品。米隆的另一件著名作品是双人雕像《雅典娜和玛息阿》，表现雅典娜女神从水中看到自己吹笛时难看的样子而将笛子弃掷于地。在一旁窥视的山林神玛息阿欲趋前拾起笛子，此时雅典娜回首投出斥责的目光，玛息阿惊惧后



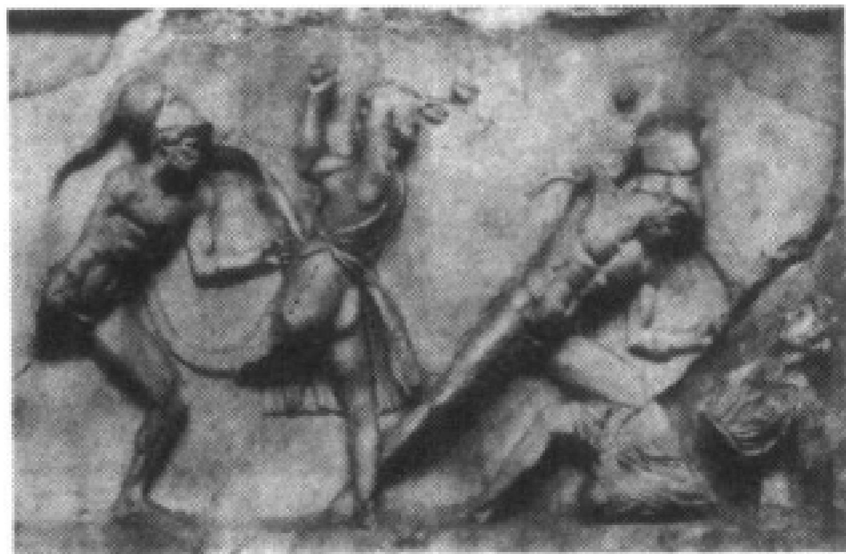
掷铁饼者　米隆

退。传说这一作品是象征雅典人对比奥提亚人的蔑视：雅典娜代表雅典，她端庄威严，而影射比奥提亚的玛息阿，则丑陋粗野，二者形成鲜明的对比。保存至今的也是罗马时期的摹制品，分别收藏在两个地点（雅典娜像藏美因河畔法兰克福，玛息阿藏罗马拉特朗美术馆）。

【斯科帕斯】

（Scopas 活动于公元前4世纪） 希腊雕刻家。生于帕罗斯岛，与普拉克西特列斯同时而艺术风格迥异。他的作品有一种与以往希腊雕刻的沉静庄重风格颇不相同的剧烈动势和激动情绪。由于社会的动乱加剧，伯里克利时代那种单纯的信念被更为复杂的思绪所代替。艺术家把人物放在矛盾和冲突中，加强了个性的刻画。目前能确认为斯科帕斯的作品很少，据记载他曾在小亚细亚参加以弗所的阿耳特弥斯神殿的重建，为其中一个柱座制作浮雕，还参加了哈利卡纳苏斯的摩索拉斯陵墓的建造。这一陵墓东侧浮雕饰带《希腊和亚马孙之战》，一般认为系出自斯科帕斯之手。浮雕中搏斗的人和马均有猛烈的动态和激奋的表情，呈现咄咄逼人的气势。构图上马的跃起、人的倾斜和向上扬起的衣衫，构成了起伏的旋律和铿锵的节奏感。

在伯罗奔尼撒泰耶阿的雅典娜·阿丽亚神殿遗址，发掘出一些山墙雕刻的残件，据考证为斯科帕斯所作。这是几个男性的头部，双目深陷，颈脖扭曲，仿佛充满着愤怒和痛苦。另有一残损的女性雕像，称为《发狂的美德勒》，据传是他的代表作。女像的头向后仰侧，胸部前挺，两腿跨开，似在迷狂中奔走或舞蹈，显出一种精神将从肉体中挣脱出来的欲望。斯科帕斯的创作为希腊雕刻开辟了一个新的



摩索拉斯陵墓浮雕

表现领域，提供了更为丰富的表现形式。

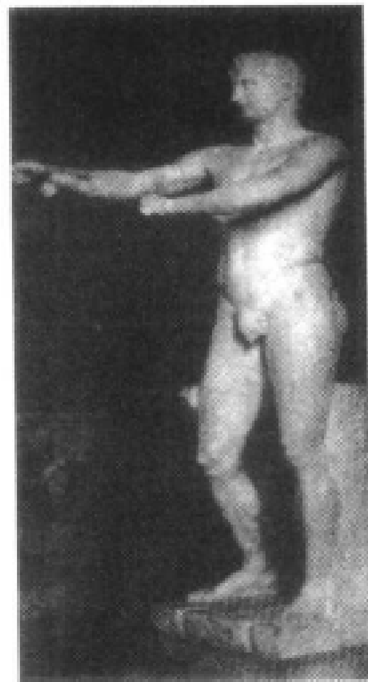
【利西波斯】

（Lysippus 活动于公元前4世纪） 希腊雕刻家。生于伯罗奔尼撒，曾为亚历山大大帝所重，并在其宫廷从事雕刻。

据记载他一生作了1 500个青铜像，但全已失传，今天也只能从少数罗马时代的大理石复制品中考查其艺术。

他的作品风格似介于普拉克西特列斯和斯科帕斯之间，多作男性雕像。他还创身长与头部8∶1的比例，使魁伟的体形在颀长中益显俊秀。

他的著名作品《刮汗污者》，表现一竞技后的运动员正在用刮器去除身上的汗污，蓬乱的卷发似被汗水濡湿，人物整个身姿动态都显示着激烈运动后的放松，但眼睛紧张注视的神色又表露出随时准备进入又一次比赛的精神状态。



刮汗污者 （希腊）利西波斯 前4世纪

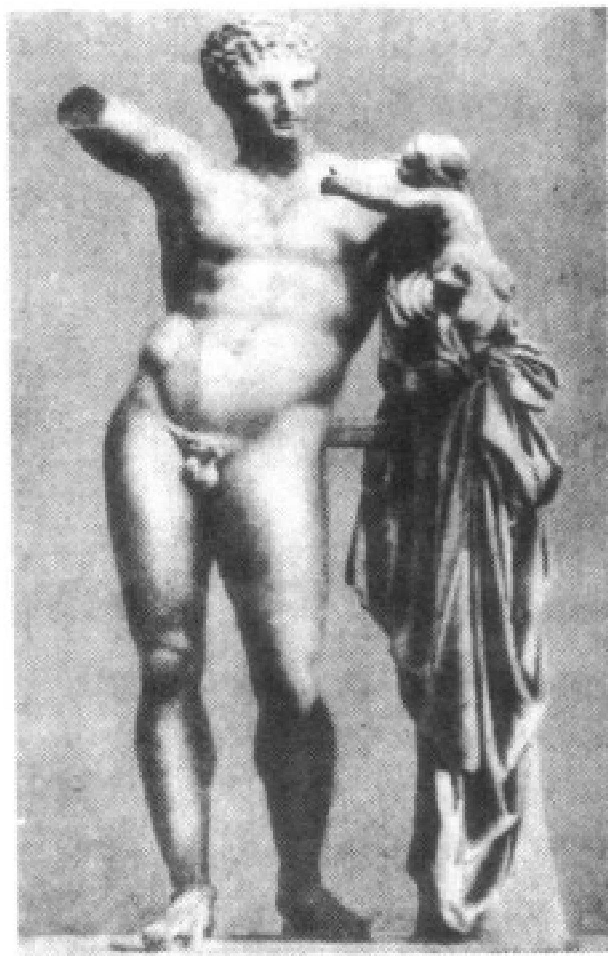
此外，如《系鞋的运动员》、《阿格亚斯》等作品，均以不同特色表现了男性健美的品格。他还作了多件歌颂亚历山大大帝的雕刻。

他在《亚历山大胸像》上所强调的不是作为威震一时的伟大帝王，而是一个英武的战士，一个富有学识和教养的男子。雕像的目光深沉而坚定，显示着内心的丰富和坚强的意志力。

这是一件不带任何夸张做作的帝王形象肖像画，作者所采用的现实主义表现手法体现出希腊艺术的民主因素。雕像从另一侧面显示了利西波斯的艺术才能。

【普拉克西特列斯】

（Praxiteles 活动于公元前 375 ~ 前 330） 希腊雕刻家。活跃于雅典，传系雕刻家大凯菲索多托斯之子。他的作品风格优美细腻，为希腊雕刻中的抒情大师。《休息的萨堤罗斯》据载是他最得意的两件作品之一（另一件《厄洛斯》已失传）。它不同于通常习惯把萨堤罗斯表现为丑陋的形象，而是把他刻画成一个体态秀美、形容俊俏的青年牧人。他手拿牧笛正倚树休息，安详的面容透露出狡黠的神态，但又充满青春的诗意和欢乐。雕像不强调男性发达的骨骼和筋肉，而是表现光润柔和的体形曲线，但是那潇洒中透着力量的身姿仍显示出男性的魅力。此像原作已佚，现存为摹制品。《抱幼童酒神的赫耳墨斯》传为普拉克西特列斯的原作。雕像表现商业和交通之神赫耳墨斯抚养他的同父异母兄弟酒神狄俄尼索斯，他正举起手臂（已残，可能是拿着一串葡萄）逗弄小酒神。赫耳墨斯被刻画成健美文雅的青年男子，颀长的身躯呈现出柔和的曲线，在阴影中的双眼仿佛带着朦胧的诗意。雕像经过精细的加工，也更增加了大理石的肉体感。旁边支柱上的帷布也雕刻得精细入微。此像是否是普拉克西特列斯的原作虽还存疑，但确能代表他的艺术风格。普拉克西特列斯的另一件著名作品《尼多斯的阿佛洛狄忒》，是希腊第 1 座全裸的女雕像。当年放在尼多斯的神殿中，吸引希腊各地的人纷纷来此瞻仰美神的仪容。雕像表现了刚刚脱去衣服、正迈步走向海中的阿佛洛狄忒。作者在女神的裸体上强调了 S 形的优美曲线，显得轻盈婀娜。她双目微斜，似略感羞涩，充分表现出女性的温柔娇媚之态。此像原作已失，后世曾有甚多的仿制品，一般认为现藏梵蒂冈博物馆的一座较为接近原作。普拉克西特列斯作品的存世摹品还有《杀蜥蜴的阿波罗》等。



抱幼童酒神的赫耳墨斯　普拉克西特列斯

【皮萨诺父子】

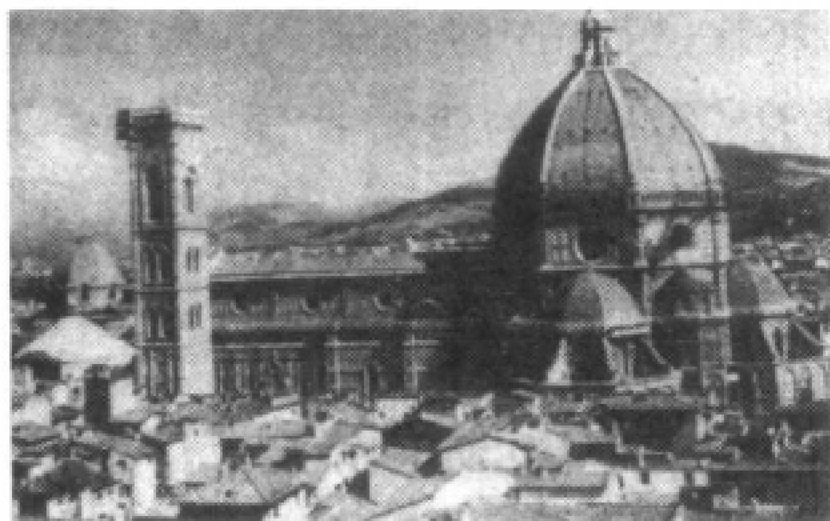
（Pisano，Nicola and Giovanni） 意大利雕刻家。父 N. 皮萨诺（Nicola Pisano 约 1220 ~ 1278/1284），生于阿普利亚，卒于比萨。子 G. 皮萨诺（Giovanni Pisano 约 1250 ~ 约 1314 以后），生于比萨，卒于

锡耶纳。他们是意大利雕刻中文艺复兴新风格的开创者，对绘画、建筑也有较大影响。N. 皮萨诺早年在家乡受古典雕刻风尚的影响。后移居比萨，他的古典主义倾向受到当地新兴的人文主义思潮的欢迎，并取得巨大发展，其作品成为文艺复兴美术的第一批代表作。1260 年，他完成了比萨洗礼堂讲经台的雕刻，首次以鲜明的古典风格表现基督教传统题材。讲经台上方形栏板分别表现基督降生、受刑等，圣母、诸圣徒及一般群众，形象多直接仿自罗马浮雕，体形壮伟，仪态端庄，透露出人文主义的萌芽，是文艺复兴美术中最早的作品之一。1265～1268 年，作锡耶纳大教堂讲经台，1278 年，完成佩鲁贾城的喷水池雕刻。G. 皮萨诺继承父业，青年时参加了上述佩鲁贾的雕刻工作，其代表作是皮斯托亚城的圣安德烈亚教堂的讲经台（1301）和锡耶纳大教堂的讲经台的雕刻（1302～1310），作品除发扬其父风格之外，还以精致典雅见长。

【布鲁内莱斯基，F.】

（Filippo Brunelleschi 1377～1446）

意大利建筑师。生于佛罗伦萨，1446 年 4 月 15 日卒于同地。他出身于金银工艺匠师家庭，兼工雕刻建筑及机械技术。1401 年与 L. 吉贝尔蒂竞争佛罗伦萨洗礼堂青铜门雕刻，落选后专心致力于建筑，并赴罗马实地考察古典建筑遗迹，运用古典风格以求创新，获得极大成功。其代表作有佛罗伦萨大教堂圆顶（1420～1436）、育婴堂（1419～1426）和圣克罗切教堂的帕齐礼拜堂（1442?）。大教堂圆顶高达 112.8 米（包括后人建的顶阁），底宽 44.5 米，规模之大为中世纪以来所未见，内外两层构筑，外观雄伟优雅，被誉为新建筑的奇迹。育婴堂和帕齐礼拜堂则巧用古典柱式，比例匀称和谐，开创了文艺复兴的新风格，并以其透视法的发明影响及整个新美术界。



佛罗伦萨大教堂

【吉贝尔蒂，L.】

（Lorenzo Ghiberti 约 1378～1455）

意大利雕刻家。生于佩拉戈，1455 年 12 月 1 日卒于佛罗伦萨。金银工艺匠师出身，兼习雕刻绘画，并喜好古典学术研究。除在佛罗伦萨习艺外，1400 年游学罗马，学习古典雕刻遗物。1401 年他参加佛罗伦萨洗礼堂北门青铜门扉雕刻竞选，在 7 位参加者的作品中，他以精美典雅获得第一。竞选作品——《凯撒的牺牲》浮雕现仍存于佛罗伦萨国立美术馆，虽然幅面较小，人物风景布置有序，跪着的少年凯撒的裸体表现自然而优美，被誉为 15 世



吉贝尔蒂像

纪文艺复兴雕刻中第1件杰作。此后吉贝尔蒂用20余年时间完成了北门全部青铜浮雕的制作（1403～1424），极得佛罗伦萨市民欢迎，于是又委托他担任洗礼堂东门的全部青铜浮雕，他又以20余年制成（1425～1452）。这两扇青铜门即包括了他一生的创作事业，尤以东门精美绝仑，日后被米开朗琪罗赞为“天国之门”，饮誉至今。吉贝尔蒂雕刻的东门双扉共有10块方形浮雕，依次表现旧约圣经故事，边框还饰以古典风格的人像、胸像（包括艺术家本人的肖像）及花草动物形象组成的花边，数以百计的浮雕形象皆精心布置，栩栩如生，还首次将透视法用于浮雕构图。除两座青铜门外，吉贝尔蒂还为佛罗伦萨的奥尔圣米凯莱教堂创作了3身青铜雕像，《施洗圣约翰》(1412～1416)、《圣马太》(1419～1422)、《圣斯特芬》(1425～1428)。晚年还写有《评艺录》一书，广泛谈及艺术史及他本人的创作经验，为早期文艺复兴艺术理论主要著作之一。



天国之门

【多纳太罗】

（Donatello 约1386～1466）　意大利文艺复兴时代雕刻家。生于佛罗伦萨，1466年12月13日卒于同地，其家族虽以经营银行业著称，多纳太罗却出身该族清贫的一支，终生保持平民气质。在1404～1407年间，他曾协助L．吉贝尔蒂制作洗礼堂的青铜门，后又随F．布鲁内莱斯基至罗马实地观摩学习古典雕刻，充分吸收了古典艺术及当代先进大师的成果。在长期创作生涯中，他制作了众多的雕像与浮雕，写实技艺高超，并首次运用透视法于浮雕构图，被誉为15世纪文艺复兴美术中最有成就的雕刻家。



多纳太罗像

多纳太罗第一件成熟的作品是《圣马可像》（1411～1413），装饰于佛罗伦萨奥尔圣米凯尔教堂。这座大理石雕像以其雄浑的气魄和厚重自然的衣褶革新了当年的雕刻艺术。继之是多纳太罗著名的杰作《圣乔治像》（1415～1417），亦装饰于同一教堂。圣乔治被表现为披甲持盾的战士，但已不是中世纪封建武士的形象，而是充满人文主义理想的新时代英雄人物。他昂首伫立，两眼注视前方，蹙眉敛唇，端庄坚定。全身比例正确，姿态自然，头部表现尤为出色，眼珠晶体能非常深刻地传述专注的眼神，这在文艺复兴雕刻中尚属首倡。此外，这座雕像的基座浮雕还第一次尝试以透视法刻画背景，比绘画上使用透视法约早10年。1415～1436年间，他为佛罗伦萨大教堂钟楼制作了4身先知像，其中绰号为“南瓜头”的耶利米的雕像，以酷似一位有此绰号的市民而著称，

表现了艺术家高度的写实精神。他在1440年前后制作的《大卫》青铜雕像则是文艺复兴第1件全身裸体的人像，在充分吸收古典雕刻风格之上又表现了对人体结构的透彻掌握。多纳太罗晚年的最重要作品是1447～1453年间完成的《加塔梅拉塔骑马像》。此像作于意大利北部的帕多瓦城，以纪念佣兵队长加塔梅拉塔，高达4米，人和马的表现都达到无懈可击的解剖学上的精确，构图稳定，是古今同类雕像中不朽杰作之一。多纳太罗的雕刻艺术对文艺复兴美术的发展影响很大，其后的15世纪佛罗伦萨雕刻家大多师事其风格传统。



多纳太罗《圣乔治像》

【罗比亚家族】

（Robbia family）　意大利雕塑家族。罗比亚（卢卡的）（Luca della Robbia 1399/1400～1482）生于佛罗伦萨，卒于同地。他曾随多纳太罗和F. 布鲁内莱斯基学艺，并自成一家。其代表作佛罗伦萨大教堂唱诗台浮雕（1431～1438），安排了一系列歌唱赞美诗的少年形象，被誉为15世纪艺术作品中表现少年形象的成功之作。此后他由雕刻转入陶塑，开创了一个新的艺术体裁。陶塑浮雕群像的代表作有佛罗伦萨大教堂2件门楣半圆形栏板浮雕（1443～1450），表现基督复活、升天等题材，人物与真人等大，饰以白釉，背景天蓝色釉。这种幅面高大，用色典雅的陶塑经他首倡后，成为佛罗伦萨流行的建筑装饰。当时意大利的彩釉陶塑类似中国的琉璃砖刻工艺，最早源出东方，经西班牙传入意大利。罗比亚家族数代专工此艺，百年不衰。罗比亚（安德烈亚的）（Andrea della Robbia 1435～1525），生于佛罗伦萨，卒于同地。代表作是佛罗伦萨育婴堂敞廊拱间壁上的14块圆形浮雕（约1463），每块表现1个裹着襁褓的婴孩，幼婴笑容可掬，令人百看不厌。孩童天真可爱的形态和陶塑的柔美清纯互相配合，相得益彰。他及其7个儿子都精工陶艺，他们的作品不仅流行于佛罗伦萨，也风靡全意大利和西欧，对文艺复兴雕刻有一定影响。

【韦罗基奥，A. del】

（Andrea del Verrocchio 1435～1488）

意大利雕刻家、画家。生于佛罗伦萨，卒于威尼斯。初学金银工艺，并吸收L. 吉贝尔蒂和多纳太罗艺术的精华，后来成为青铜雕刻家。他对绘画亦有较深造诣，并培养了许多美术人才，L. 达·芬奇即其高足之一。韦罗基奥在佛罗伦萨制作的主要青铜雕刻是应当地商业仲裁公会之请而作的。安置在奥尔圣米凯莱教堂壁龛的《基督与圣托马斯》群像（1467～1483），表现圣托马斯对基督死后复活表示怀疑，因而用手触摸基督伤处的故事。雕像人物性格鲜明，衣褶飘洒自然，其手势尤富于表现力。韦罗基奥的代表作还有作于威尼斯的《科莱奥尼骑马像》（1481～1496），此雕像在他死后虽由别人续成，但基本上还是依就他的创作思想和表现手法。科莱

奥尼是佣兵队长，艺术家却以理想的英雄气概来表现人物。人和马的动作激烈紧张，反映了15世纪后期雕刻的新风格。韦罗基奥的绘画传世较少，其中最著名的是他与达·芬奇合作的《基督受洗》（约1470）。画中主要人物基督与施洗约翰都是他绘的，基督身旁最左面一位天使则出自达·芬奇之手。韦罗基奥绘画中的人物精于写实，但神态紧张，表情外露。



韦罗基奥像

【米开朗琪罗】

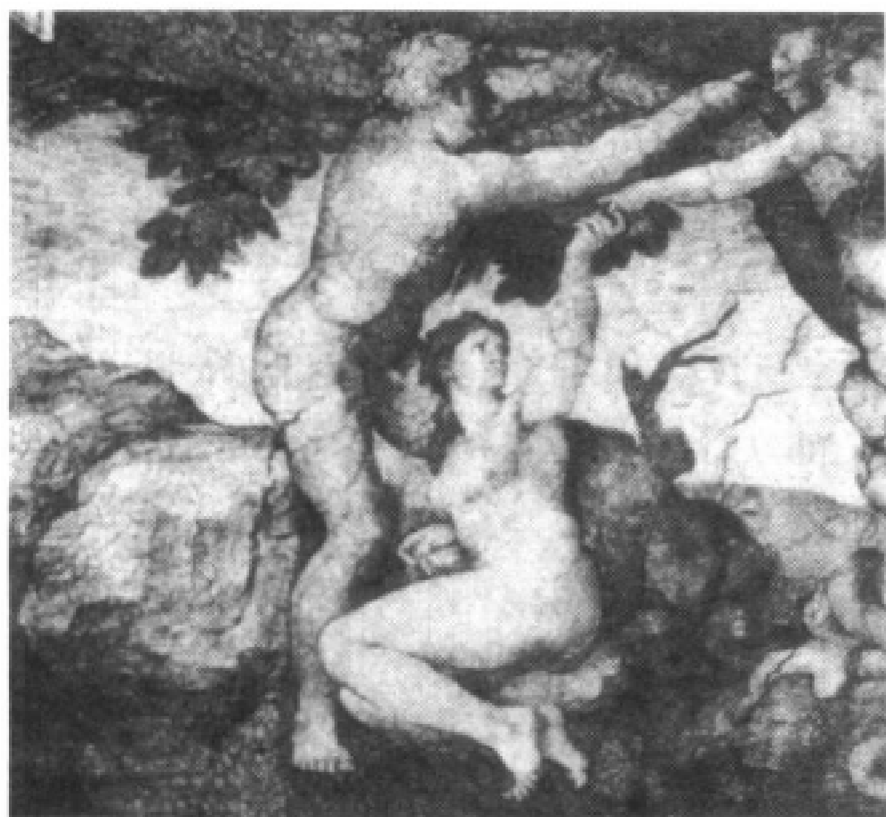
（Michelangelo 1475～1564） 意大利文艺复兴时代雕刻家、画家、建筑师。1475年3月6日生于阿雷佐附近的卡普雷塞，1564年2月18日卒于罗马。

生平 米开朗琪罗是文艺复兴盛期的代表。1488年起，就在佛罗伦萨画家D.吉兰达约的作坊学徒，后因爱好雕刻转入以保存古典雕刻遗物著称的美第奇庭园，受该园古物学家及雕刻家贝尔托尔多·迪乔瓦尼指导。但使他艺术上得益最多的仍是多纳太罗及古典雕刻的启迪。15世纪90年代初，即以才华出众受美第奇家族赏识，食宿于美第奇宫廷，并创作《阶梯旁的圣母》及《山陀儿之战》等浮雕。1494～1499年，米开朗琪罗一度游学威尼斯、罗马等地，创作《酒神像》、《哀悼基督》等名作，饮誉于时。1501～1505年间主要在佛罗伦萨创作，雕刻有《大卫》，绘画有佛罗伦萨市政厅的壁画《卡西纳之战》及圆形画《神圣家族》等不朽作品。1505年应罗马教皇之召赴罗马，为教皇朱里奥二世设计及制作陵墓雕刻，计划几经变迁，他为此断断续续工作40年而未能如愿完工，成为艺术家终生创作的一大遗憾。1508～1512年，米开朗琪罗完成了梵蒂冈西斯廷礼拜堂屋顶壁画，这是他一生最大杰作，也是文艺复兴绘画的最大杰作之一。1520～1534年，他为美第奇家族坟墓制作雕刻及设计墓室礼拜堂。以后定居罗马直至逝世，晚年主要创作除西斯廷礼拜堂的祭坛壁画《最后审判》（1533～1541）外，以圣彼得大教堂的建筑设计为最重要，其中尤以大教堂圆顶的设计对西方建筑影响深远。



米开朗琪罗像

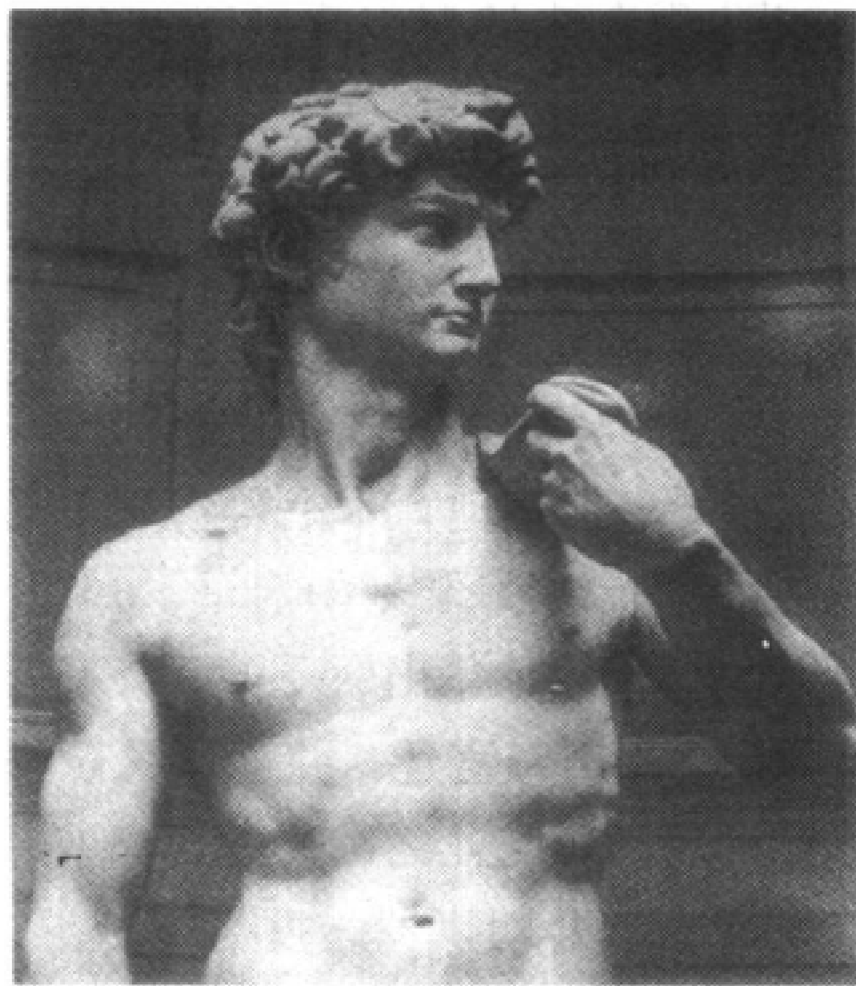
早期创作 米开朗琪罗15岁前后即以兼工雕刻绘画受到人们注意。他在画家吉兰达约作坊为徒不足3年，即尽得其师之艺，并作为助手参与D.吉兰达约主持的圣马丽亚诺韦拉教堂壁画；后来他在美第奇庭园倾心研究古典雕刻，并与人文主义学者、诗人接近，艺技和文化修养大有



《亚当和夏娃》

提高，少年之作即以突出的古典风格超越同侪。但他的少年创作绝大部分属雕刻，其中最早的《阶梯旁的圣母》（约1492）以圣母怀抱婴孩耶稣侧身坐于梯旁的姿式，表现了当时雕刻中罕见的粗朴壮实的形象，尤以姿态的沉静庄重深得古典风格的真髓。较后的《山陀儿之战》（约1492），以浮雕表现古希腊神话中拉庇泰人和半人半马的山陀儿拼搏撕杀的情景：人妖混杂，战况空前激烈，开始显示了米开朗琪罗集中一切注意于人体表现，特别是强力运动的人体表现的个人风格。他20岁左右创作的一些古典题材的雕像，就可达到神似之境，甚至被人误认为真正的古典遗物。《酒神像》（1497）即其代表作之一，它以完美的裸体表现和略显摇晃的醉态突破了15世纪雕刻的机械平衡构图。因此，这一系列的雕刻创作已表明青年艺术家卓越的才华。当他于24岁完成《哀悼基督》群像时（1499），整个罗马艺坛皆难以相信这件无与伦比的杰作是出自他手。于是他不得不在圣母衣带上刻下自己的名字——这是他终生惟一自留题名的作品。《哀悼基督》表现圣母在基督死后抚尸痛哭的情景，但米开朗琪罗一反传统表现圣母哀痛至极的惯例，强调圣母的秀美与沉静，甚至有意把圣母表现得比她死去的儿子还要年轻，用圣母青春常在的形象寄托人文主义关于人性崇高和不朽的理想。此外，群像的三角形构图和极为精致的细部刻画，也与大胆的艺术构思互相配合，相得益彰，使这件雕刻成为米开朗琪罗第一个震惊艺坛的杰作。

16世纪初年居留佛罗伦萨期间，米开朗琪罗创作活跃，绘画雕刻皆获丰收。当时佛罗伦萨恢复了共和政治，L. 达·芬奇也回国效劳，促成佛罗伦萨艺术的最后一个高潮。1501年米开朗琪罗受佛罗伦萨政府委托，制作一尊异常高大的雕像——《大卫》，该像净高4.1米，原准备作大教堂的装饰雕像，但由于创作极为成功，通过大卫形象表现的捍卫祖国、力抗强权的英雄意志极能激励佛罗伦萨人民士气，因此共和政府改变原计划而要求将它置于市政厅大门之前，这个提议经佛罗伦萨著名艺术家集会讨论同意，遂于1504年4月正式竖立（现为保护原作，已移藏佛罗伦萨美术学院博物馆），成为文艺复兴美术中最具政治意义的巨作。《大卫》完全以裸体表现，题材取自古犹太少年英雄大卫战胜敌酋哥利亚的故事，选定的具体情节是



大卫（雕刻）（局） （意大利）米开朗琪罗

出战之前，大卫左手轻握投石带，充满信心地走向战斗。英雄体态壮伟，有移山倒海之强力和坚如钢铁之意志。1504～1505年间，米开朗琪罗还应佛罗伦萨政府委托，与达·芬奇共同担任了佛罗伦萨市政厅大会议堂壁画的制作，由于艺术风格与专长的歧异，他俩的共事实际上是一场创作竞争，各据大会议堂一面墙壁而展其所长。绘画题材同为佛罗伦萨历史上的战役，米开朗琪罗所画是1364年的卡西纳之战，是役佛罗伦萨部队在河边水浴时遭比萨敌军偷袭但终于获胜，该画即着重表现士兵从河边紧急集合应战的情景。艺术家把它当作展现各种裸体人物姿态的绝妙时机，而在入浴士兵群起应战的激烈动作中也充分体现了卫国保家的昂扬士气。可惜米开朗琪罗仅完成草图，正式壁画只小部分动笔即因艺术家被召往罗马而停工，以后草图与壁画本身也像达·芬奇的作品一样同遭毁失。但此画对当时艺坛影响却不小，使整个佛罗伦萨画派也像他那样集中注意于表现强力的人体。米开朗琪罗在佛罗伦萨终于完工的绘画作品则是《神圣家族》（1503～1505），此画为应多尼家族之请而作，因而也称《多尼圣母》，是一圆形画。米开朗琪罗充分吸收了达·芬奇的构画原理，结合自己着重人体表现的特点，把圣母、耶稣和圣约瑟3人构成为紧密的群体，以玛丽亚屈膝扭身侧颈的螺旋形姿态和双手抬举耶稣的强力动作塑造了前所未见的圣母形象，予人以圣洁崇高和穆肃端庄之感。此外，完全舍弃山水描写而仅以一排裸体少年为背景，也充分贯彻了他集中注意于人体表现的特点。

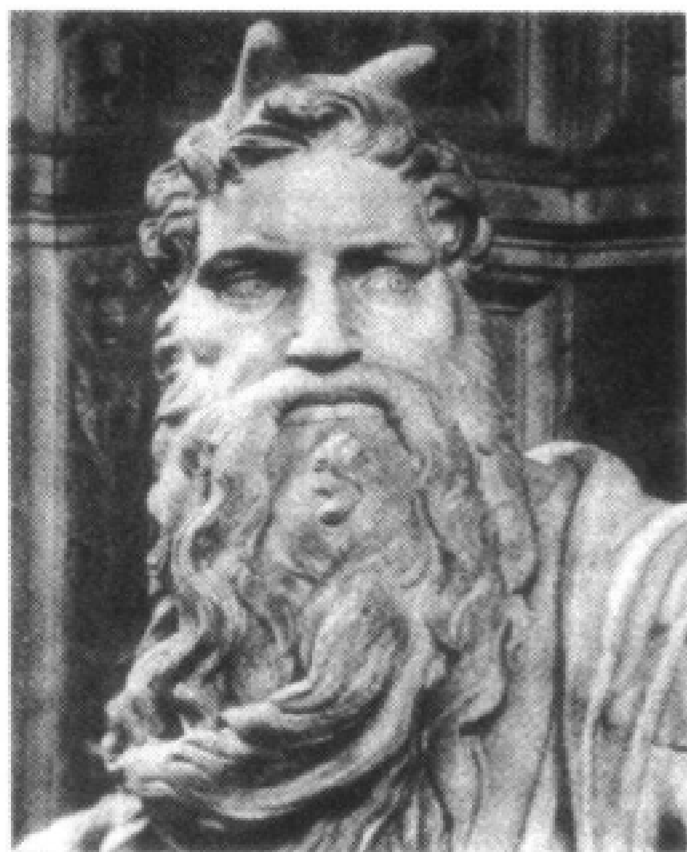
西斯廷礼拜堂壁画　米开朗琪罗在佛罗伦萨的雕刻绘画创作已使他成为当时最负盛名的青年艺术家。是时位居罗马教皇的尤里乌斯二世野心勃勃，有意延揽天下英才为其服务，遂于1505年邀他速赴罗马，委以制作教皇陵墓的浩大工程。按原来设想，这座陵墓应成为世界最宏大的纪念物，装饰雕像数目众多。米开朗琪罗异常兴奋，亲自奔赴卡拉拉采石场选采石料达8个月之久。但后来尤里乌斯二世突然改变主意，要艺术家停止陵墓雕刻的准备工作，甚至拒付采石工资。教皇所以变卦，可能是由于他想彻底改建圣彼得大教堂，而陵墓原拟置教堂中，因而只能让教堂工程先行，但米开朗琪罗认为有人故意刁难，教皇言而无信，遂愤而出走，回到故乡。在教皇压力下，佛罗伦萨政府出面多次劝说，他才复出，用了2年时间为教皇作了1尊青铜像（后被毁），又于1508年被迫接受了西斯廷礼拜堂屋顶壁画的任务。因此，后来成为他生平最大杰作的这项壁画，最初竟是以无比悲愤心情从事的。但他很快就把悲愤转化为创作的激情，经过多次斗争，使教皇保证不再干扰。取得充分创作自由之后，他就从被动转为主动，立志要使这项空前浩大的绘画任务结出震惊世界的硕果。他改变了原来只想在屋顶四周画些先知圣徒、中央则以图案装饰的简单设计，而用宏伟的建筑结构作框边，把整个长方形大厅的屋顶划成中央和周围两大部分并以中央为主，全部绘以宗教故事和人物形象。整个屋顶长36.54米，宽13.14米，平面达480平方米，但由于屋顶是券顶结构，画面略呈曲形，实际面积达500平方米左右，实为美术史上最大的壁画之一。米开朗琪罗在中央部分按建筑框边连续画了9幅依次小大相间的宗教画，取材于《圣经》中有关开天辟地直到洪水方舟的故事，分别名为《神分光暗》、《创造日、月、草木》、《神分水陆》、《创造亚当》、《创造夏娃》、《诱惑与逐出乐园》、《挪亚献祭》、《洪

水》、《挪亚醉酒》。周围建筑框边的拱间壁面绘以 12 位男女先知，四角画摩西、大卫等的故事，在建筑构件上面和间隙处还绘有各种青少年形象，壁画气象万千，但始终以人物表现为主，其中形体鲜明的人像共有 343 个之多，大部分比真人还大，有的甚至大逾 2 倍。

米开朗琪罗的西斯廷天顶壁画从 1508 年 5 月开工，逾 4 年始完成（1512 年 10 月），他谢绝助手协作，一切亲自动手，工作极为艰苦。由于长期仰面作画，他颈项僵直，书信皆置头顶仰视。但他的劳作获得最高评价，壁画揭幕后，举世公认为空前绝后之作，对艺坛影响尤大。画中人物气魄宏伟，体态健壮，具有强烈的意志与力量，显示了艺术家在写实基础上非同寻常的理想加工，予同时代人极深刻的启示。《创造亚当》和《亚当和夏娃》中的上帝与亚当的形象尤为杰出，被誉为文艺复兴盛期美术最完美的创造。

在西斯廷屋顶壁画完成 34 年后，年已 60 的米开朗琪罗又被教皇保罗三世邀来作这教堂祭坛壁画，他以 6 年时间画成《最后审判》（1536～1541）。此画宽 13.4 米，高 14.6 米，浑然一体，不像屋顶壁画以建筑框边分隔，而以中央的基督、圣母和众圣徒为核心，天堂地狱善灵恶鬼皆入图画，在雄伟壮烈之中另添穆肃恐怖之感，反映了艺术家晚年思想感情的变化。但是，图中大部分人物那种精力充沛、体魄浑宏的形象仍然保持了米开朗琪罗艺术的本色。

雕刻与建筑设计　教皇尤里乌斯二世的陵墓雕刻，计划一改再改，最后不了了之，但它却使艺术家为之劳累近 40 年，其中已完成或半途而废的一些雕像实际上包括了米开朗琪罗雕刻风格最成熟的作品，尤以《摩西》（约 1516）和《垂死的



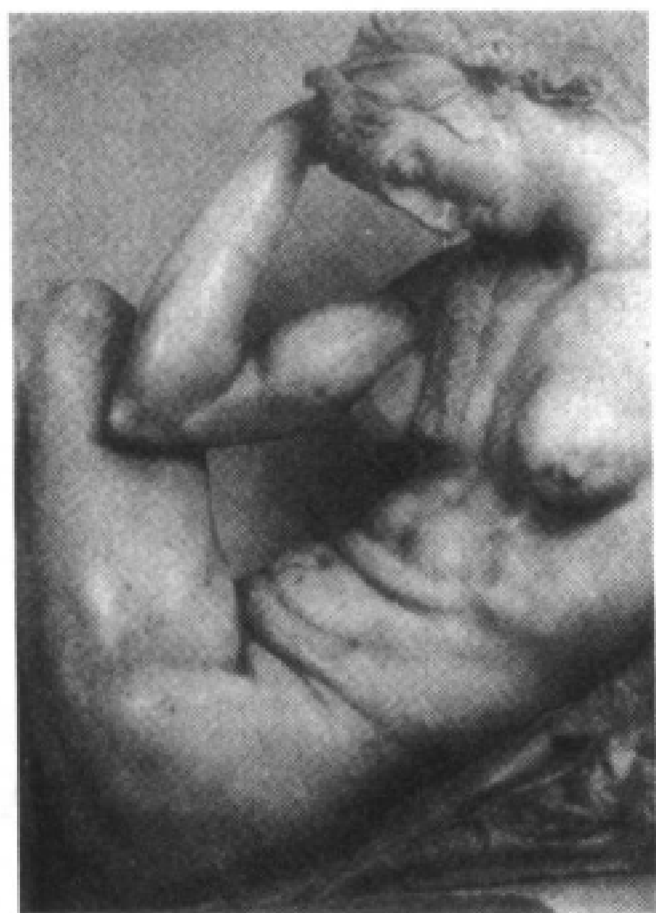
摩西（局）（意大利）米开朗琪罗

奴隶》（约 1513 年以前）为著。《摩西》原来是准备作为陵墓四周的众多先知雕像之一，现在则放在 1545 年最后落成的大为缩小的陵墓正中（墓在今罗马温科利的圣彼得罗教堂）。全像高 2.37 米，摩西被表现为疾恶如仇的神态，双眼怒目而视。双臂青筋暴露，无比威严雄伟，跟西斯廷屋顶壁画中的英雄形象有异曲同工之妙，而此像雕工的精细更显示米开朗琪罗非凡的技艺。《垂死的奴隶》则是原拟装饰于陵墓基座的众多雕像之一。以奴仆俘虏形象装饰于纪念碑，是古典雕刻惯用的手法，米开朗琪罗虽袭此陈套，却表现了全新的意图。他的同情完全放在奴隶一边，虽在双目紧闭的"垂死"状态中，奴隶仍显露对解放的渴望，有意挣脱捆在胸前的绑带，奴隶面部似乎由于对胜利的遐想而略含微笑。

米开朗琪罗 20～30 年代从事的另一个主要雕刻工程——美第奇家族墓室，也在艺术家不能如愿的情况下结束。此墓室在佛罗伦萨的圣洛伦佐教堂内，1520 年动工。在佛罗伦萨起义失败后，复辟的美第奇统治者又强迫他将其完成。因此，曾经积极参加起义的艺术家是在极度悲愤中工作的。虽然在这座墓室基本完成时

(1534)，当时的艺术界普遍为它欢呼，认为这是米开朗琪罗雕刻建筑合璧的完美成果，但艺术家却强调沉郁悲壮的气氛，和他固有的雄伟坚毅的风格略有不同。在他设计的墓室建筑结构之上，米开朗琪罗的雕刻主要有两组，各放在一尊美第奇雕像下：一为《昼》与《夜》，一为《旦》和《夕》，它们都由一男一女的象征性人像构成，以一种很不稳定的姿态躺在墓棺的圆弧形石顶之上。雕像的体态虽然逼真壮健，神情却显低沉，正如他为这些雕像写的诗所说那样，但愿以顽石般的沉睡远离现世的负担与屈辱，从而强烈表示了对反动势力的厌恶与愤懑。

在美第奇墓室及圣洛伦佐教堂图书室的建筑设计上，米开朗琪罗大胆运用古典柱式，开创了一代新风。他善于突出柱式结构的立体感，曲折回合，运转自如，对日后的巴洛克建筑风格很有影响。晚年在罗马期间，他的主要艺术活动已转向建筑，除负责圣彼得大教堂的建筑工程外，还参与了法尔内塞宫、皮亚城门和罗马市



夜　（意大利）米开朗琪罗

议会所在的卡彼托广场建筑的设计。圣彼得大教堂是盛期文艺复兴最浩大的建筑工程，先由 D. 布拉曼特主持，拉斐尔等继之，到米开朗琪罗接手时已建成大厅墙基。他的贡献主要是设计了覆盖大厅中央部分的大圆顶。这个圆顶的底座墙面以古典风格装饰，成双的柱子列于壁衬之前，檐部屏板雕以花环，给人以坚实富丽之



最后的审判（局部）（意大利）米开朗琪罗

感。圆顶本身的外形曲线则优美而富有生气，因此是米开朗琪罗在建筑领域内体现他固有雄伟有力的艺术风格的典范。它为日后欧美各国的大教堂和政府大厦的圆顶建筑树立了样板。

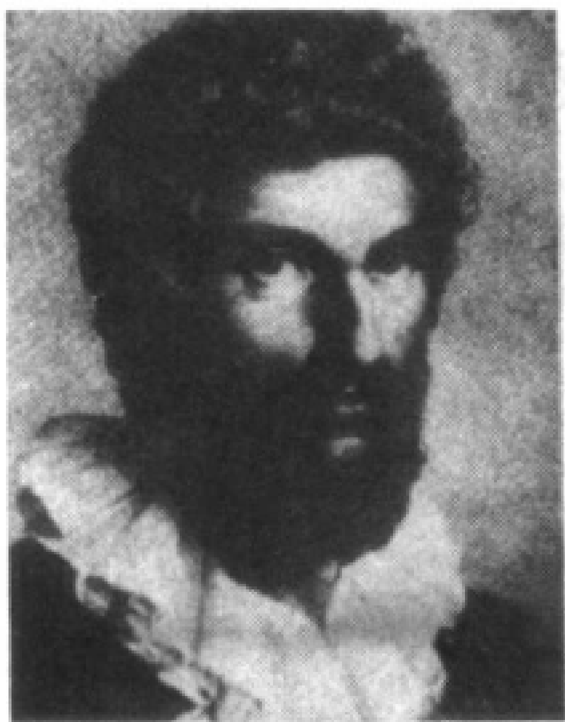
【切利尼，B.】

(Benvenuto Cellini 1500 ~ 1571)　意大利雕刻家。1500 年 11 月 1 日生于佛罗伦萨，1571 年 2 月 13 日卒于同地。幼年学习金银工艺，兼通绘画雕刻，出师后倾慕米开朗琪罗艺术。他在风格上力求新异，成为样式主义的代表人物。切利尼一生主要工作于佛罗伦萨，但也游历甚广，1523 ~ 1530 年间留居罗马，并于 1540 ~ 1545 年留法工作。他好勇斗狠，脾气暴烈，艺术和生活上皆敢作敢为，放荡不羁。晚年写《自传》(1558 ~ 1562)，历述生平冒险，反映了鲜明的时代性格，遂负

盛名。其代表作《俄耳修斯》（1545～1554），是一高达3.2米的青铜雕像，细部刻铸极精，人物发丝血脉纤毫毕露，技艺精熟，但神情较为冷漠，精神内容略嫌空虚。他的金银工艺代表作是为法王法兰西斯一世刻制的一个食盐盒（1540），饰以海神、地母雕像，为西方工艺品中的精美之作。

【古戎，J.】

（Jean Goujon 约1510～约1568） 法国雕塑家。擅长建筑装饰雕塑。16世纪上半叶，在哥特式美术风气甚浓的情况下，他的作品引入了希腊罗马艺术的清新、健美的格调，在法国文艺复兴雕刻中有着重要的作用。古戎的生平不详。弗朗索瓦一世时代，他曾参加布置装饰枫丹白露宫，艺术语汇基本来自意大利的样式主义雕刻家B. 切利尼和F. 普里马蒂乔，但也融有自己的创造。存世的作品，几乎全部是布置在建筑物上的。尤其他那些富有古典韵律的优美人体浮雕，并不追求表面的绘画性效果，却以敏感的雕塑语汇，与建筑



古戎像

部位取得高度和谐和统一。巴黎贞洁喷泉上的女神浮雕（1549）是他的代表作。1550～1551年间，他设计的卢佛尔宫庭园立面，仿照雅典卫城的伊克端翁神庙，是古代罗马以来第一次采用古典规范的纪念性作品。巴黎卢佛尔博物馆藏有他根据建筑师P. 莱斯科提供的小稿制成的圆雕《狄安娜与鹿》。在鲁昂，还有他设计的纯正科林斯式主柱和柱头。



无罪喷泉（又名仙女）（浮雕）
（法国）古戎

【蒙塔涅斯，J.】

（Juan Montañés 1568～1649） 西班牙雕塑家。1568年3月16日生于雷亚尔堡，1649年6月18日卒于塞维利亚。早年从师于R. de 罗哈斯，长期工作和生活在塞维利亚。塞维利亚是当时西班牙人文主义思想中心之一。在这里，蒙塔涅斯接受了先进思想的影响。他的作品很少有宗教气息和禁欲主义的色彩，主要表现人的情感、人的理智和人的尊严。他雕刻出的圣母宛如是一位生活在现实世界中内心慈祥温柔的母亲，穿着现实衣服，态度端庄，形体优美，神情典雅。蒙塔涅斯是17世纪西班牙雕塑家中最具有现实主义特色的代表人物，在当时向他学习的人很多，A. 卡诺就是他的学生。他继承西班牙民间木雕的传统，大部分作品是彩色木雕，色彩鲜明，悦目。据说，巴切柯曾给他的一些木雕作品上过色。他的主要木雕代表



《基督受难》(局部)

作有《无垢受胎》及《基督受难》等。

【埃尔南德斯，G.】

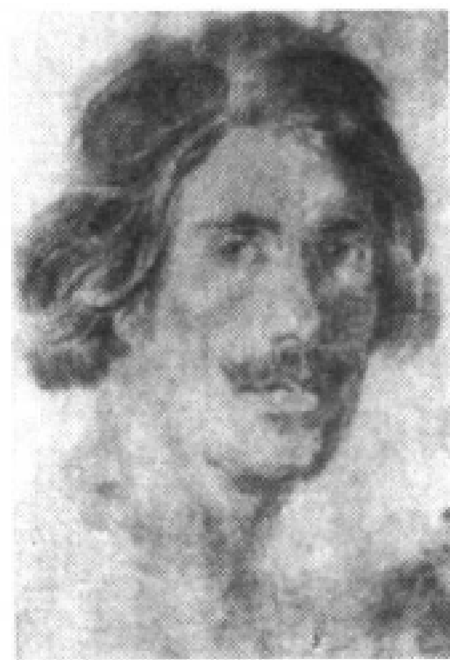
(Gregorio Hernández 1576 ~ 1636)
西班牙雕塑家。生于萨里亚，1636 年 1 月 22 日卒于巴利亚多利德。西班牙 17 世纪雕塑基本上分为南北两派，南派的主要代表为J. 蒙塔涅斯，北派主要代表为埃尔南德斯。他主要活动在北方的巴利亚多利德。北方比较保守，所以他在艺术上更多地继承了西班牙中世纪民间木雕的传统，虽全部是宗教题材，但往往带悲怆的色彩，人物形象有着难以遏制的激情。他创作了大量的彩色木雕，其中最有代表性的是《哀悼基督》(1617，巴利亚多利德博物馆)，悲哀的圣母嚎啕大哭，面部的表情极其生动丰富，死去的基督是裸体的，这恐怕是西班牙雕塑中惟一的一个裸体基督。从这件作品看，它还多少带有点中世纪美术的味道。

【贝尼尼，G. L.】

(Gian Lorenzo Bernini 1598 ~ 1680)
意大利雕塑家、建筑师。1598 年 12 月 7 日生于那不勒斯，1680 年 11 月 28 日卒于罗马。他是佛罗伦萨雕塑家 P. 贝尼尼之子，自幼从父学艺，1605 年随家迁居罗马。25 岁奉诏入教廷供职，并得到骑士勋章。他为罗马教廷前后 8 个教皇服务了近半个世纪，教皇们给了他大量的订件和很高的荣誉。1665 年，又应法国国王路易十四的邀请到法国去帮助筹划卢佛尔宫的建造，那是他唯一的一次离开罗马。

贝尼尼是 17 世纪巴洛克美术最出色的代表。他的雕塑强调情绪表现，喜好强烈的姿势，和文艺复兴的雕塑相比，有一种外向的动势，使雕塑发展出一种新的空间关系。他的雕塑技巧娴熟流畅，造型光洁精致，具有贵族气味。大理石在他手下具有蜡一般的可塑性。他可以用石头表现出温热的肉体，柔滑的绸缎、轻盈的薄纱，逼真传神，巧夺天工。他还擅长于把雕塑和装饰性的背景相结合，配以特定的光线，和建筑融为一个整体。这些手法有效地表达了天主教会需要的热烈豪华、喧嚣迷人的效果，成为那个时期宗教宣传的有力手段。他的代表作有《大卫像》、《阿波罗和达夫妮》、《圣安德烈亚祭坛》等。

贝尼尼在城市雕塑方面也有突出成就。他为罗马制作了许多喷泉雕塑，代表作为纳沃那广场的四河喷泉。他所作的城市雕塑对 17 ~ 18 世纪法国、德国等西欧



贝尼尼像



《阿波罗和达芙妮》

国家的艺术家影响很大，后者通过对贝尼尼作品的学习发展了自己国内的宫廷雕塑和城市雕塑。但是学院派批评家也一度批评贝尼尼风格中的自然主义倾向，不符合理想化的古典主义要求。

贝尼尼还是一个有成就的建筑师。他的建筑风格也是巴洛克式的。最有名的作品是罗马圣彼得广场，广场呈椭圆形，由柱廊包围。椭圆形是巴洛克建筑形制中最常用的手法，因为它具有圆形所不具备的张力，暗示了一种动力感；两旁的柱廊造成变化剧烈的光影，对视觉产生强烈影响。

贝尼尼还从事绘画、服装设计和舞台美术，并且写过剧本。

【库斯图家族】

（Coustou family）　法国的艺术世家。在这个家族里以 N. 库斯图和 G. 库斯图最为著名。N. 库斯图早年曾向他的叔叔 A. 库瓦塞沃克斯学习艺术，在巴黎的凡尔赛工作。1683～1686 年去意大利深造，1720 年成为巴黎的皇家绘画与雕塑学院院长。主要代表作有《路易十五雕像》。他的雕塑，手法细腻，颇具抒情典雅的气息。G. 库斯图于 1697～1703 年去罗马，回国后在巴黎、凡尔赛等地从事雕塑创作。1733 年，他开始担任法国皇家绘画与雕塑学院的院长，后在 1735～1738 年间再次担任该院院长之职。他的雕塑是属于古典式的，风格宏大、庄严。代表作有安置在马尔利城堡的两组驯马人的大理石组雕（1740～1745）以及一些同代人的肖像。

【法尔科内，E. －M.】

（Etienne － Maurice Falconet 1716～1791）　法国雕塑家。1716 年 12 月 1 日生于巴黎，1791 年 1 月 24 日卒于同地。1734～1744 年间在雕塑家 J. －B. 勒穆瓦纳的工作室学习。他的第 1 件独立完成的作品是《克罗托纳的米洛》（1744），10 年以后以同一题材的变体作（1754，大理石，卢佛尔博物馆）获得美术院院士称号。他还由于这时期创作的一系列作品，如带有罗可可特点的活泼、优美的室内小雕塑《浴女》（1757）而得到一些显贵人物的庇护。1766 年，经 D. 狄德罗推荐，他应俄国女皇叶卡捷琳娜二世之邀去俄国，于 1778 年完成了青铜雕纪念碑《彼得大帝骑马像》（又名《青铜骑士》），这是他取得世界声誉的一件宏伟创作。塑像净高 5. 30 米，底座是用巨大的花岗岩加工过的，高 5.10 米，保存着自然形态。法尔科内试图用当时的启蒙思想精神把彼得塑造成“作为创业者、立法者、国家幸福缔造者”的君王形象。他以极为简洁的大刀阔斧的手法突出了塑像的整体纪念碑效果。此时彼得正伫马在山岩上瞩目远望，奔马与海涛般的岩石基座共同构成向上飞腾的昂扬气势。同时他还出色地克服了技术上的困难，使整个塑像的重心落在

马的后蹄和尾巴上，而尾巴是搭在象征“大自然和守旧势力给他设置的无数障碍”的毒蛇身上。从法尔科内一生的创作经历既可看到巴洛克美术、罗可可的某些影响，更可看到他在启蒙运动影响下表现出的鲜明的现实主义倾向。

【京特，I.】

（Ignaz Günther 1725～1775） 德国雕塑家，罗可可风格的代表。1725 年 11 月 22 日生于阿尔特曼施泰因，1775 年 6 月 28 日卒于慕尼黑。曾师从 J. B. 施特劳布，主要在巴伐利亚的宫廷和修道院从事创作。作品风格受西班牙晚期巴洛克写实倾向的影响，融入了法国神话雕塑与宗教雕塑的特点。人体造型轻捷、明快，具有相当的表现力，从而丰富了德国南部的罗可可美术。他和其他画家一起，形成一个很有特色的流派。作品采用木雕彩饰或者灰泥雕塑，竭力将宗教主题与媚态的夸张形象合而为一，具有浓厚的贵族化宫廷趣味。代表作有彩色木雕《侍卫天使像》（1763，慕尼黑）。

【乌东，J. －A.】

（Jean－Antoine Houdon 1741～1828） 法国雕塑家。1741 年 3 月 20 日生于凡尔赛，1828 年 7 月 15 日卒于巴黎。乌东从 15 岁起在皇家学院及优等生学校学习 8 年，除曾在雕塑家 R. －M. 斯洛兹的工作室接受专门指导，还较多受到 J. －B. 勒穆瓦纳和 J. －B. 比加尔的影响，1764～1768 年又以公费资格到罗马深造。《圣施洗约翰》和作为这件创作的准备稿完成的《人体解剖像》是罗马时期的代表作品。它表明乌东是像文艺复兴时代的大师那样把科学和艺术紧密结合在一起的。乌东回国后创作的《睡神》（1769）和《狄安娜》（1776），可以看作是他在那个注重研究古代雕刻的时代追求理想化古典主义风格的总结。乌东正是由他在 1777 年用大理石复制的另一件《睡神》而被晋升为皇家学院院士。乌东从 70 年代开始创作了一系列肖像作品。与那种纤巧浮华的罗可可趣味相对立，这些产生于大革命前夜的作品突出地反映着他在启蒙运动进步美学思想影响下表现的创造性和现实主义精神。他出色地完成了 D. 狄德罗、J. －J.



《伏尔泰坐像》 乌东

卢梭这些时代卓越的启蒙运动活动家的肖像。其中完成于 1781 年的《伏尔泰》坐像（2 件，分藏巴黎和列宁格勒）是举世公认的雕塑史上的杰作。乌东从 1778 年起为伏尔泰塑造了几种不同的胸像及全身坐像。雕像极其生动地表现这位反对封建专制和教会黑暗统治的斗士的嬉笑怒骂的神情，恰如其分地把他概括为既有古典风度同时又已染上浪漫色彩的当代人物的典型。

70～80 年代乌东还塑造了许多富有性格特征的著名历史人物，其中包括莫里

哀、B. 富兰克林、俄国女皇叶卡捷琳娜二世的胸像以及华盛顿的立像等等。乌东的自雕像和为他夫人、女儿们塑造的肖像属于他创作中最有生气的一部分。乌东1795年被任命为新的法兰西学院的成员。

【卡诺瓦 A.】

（Antonio Canova 1757～1822） 意大利雕塑家，新古典主义雕刻的代表。1757年11月1日生于波萨尼奥，1822年10月



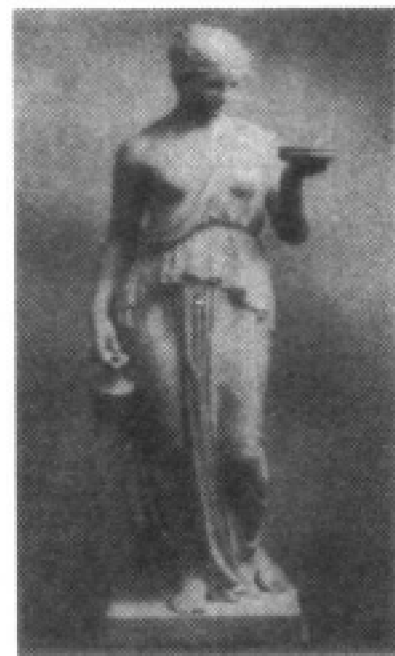
《扮成维纳斯的博尔盖塞》

13日卒于威尼斯。他擅长云石雕刻，单纯简洁。1781年，他来到罗马研究古典艺术。1783～1787年设计制作教皇克雷芒十四世陵墓雕刻，后又应邀设计制作教皇克雷芒十三世陵墓雕刻（1787～1792）。1805年，又为奥地利玛丽亚·克里斯蒂娜皇妃设计制作纪念碑雕刻（维也纳，圣奥古斯丁教堂）。他以明晰而有节制的动态和紧身的服饰取代了浮夸的巴洛克模式，无论陵墓或纪念碑的装饰布局都具有庄重感。雕像的造型高度理想化，修琢光润，但有时失之呆板和程式化。他还应邀前往巴黎为拿破仑及其家族作胸像和全身像。其中按拿破仑之妹模样所制作的《扮成维纳斯的博尔盖塞》（1805～1807，罗马博尔盖塞画廊）是他的代表作。1815年拿破仑失势，他奉教皇之命，护送被法军掠走的艺术品回国，被册封爵位。

【托尔瓦德森，B.】

（Bertel Thorvaldsen 1770～1844） 丹麦新古典主义雕塑家。1770年11月19日生于哥本哈根，1844年3月24日卒于同地。1791年入哥本哈根皇家美术学院，1796年获奖学金并于翌年赴罗马学习。其间受希腊罗马艺术的熏陶和J. J. 温克尔曼关于古典美理论的影响，艺术上得雕塑家A. 卡诺瓦的启示，逐渐形成静穆冷峻、严谨细腻的雕塑风格。早期大量的作品都取材希腊罗马神话和历史事件，圆雕有《埃贝》（1806）、《丘比特与普绪喀》（1807）、《拿金苹果的维纳斯》和《牧童》（1817）等。1812年，他受罗马皇帝邀请，制作纪念性浮雕饰带《亚历山大攻陷巴比伦》，浮雕带全长35米，雕刻了众多的人物和宏大的场面，以此象征拿破仑的胜利。他的浮雕以盛大的场面和生动的人物体态著称。他晚期作品成就最高的要数肖像和纪念碑雕塑。他先后雕塑了175座胸像和骑马像，其中著名的有立于华沙的《哥白尼像》（1823）、斯图加特的《席勒像》（1835）、剑桥三一学院的《拜伦像》（1829）等。

托尔瓦德森于1838年返回哥本哈根，丹麦政府授予他皇家美术学院教授职衔，

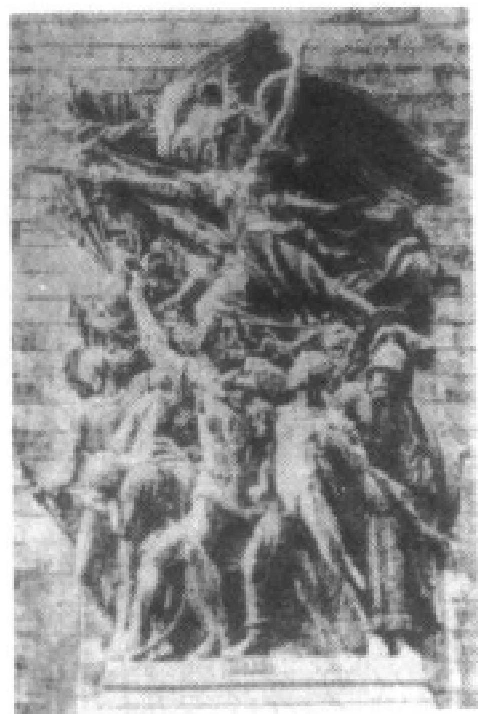


《埃贝》

还专为他筹建托尔瓦德森博物馆。这座博物馆于 1848 年正式建成开放，馆内陈列着他的数百件绘画和雕塑作品。其中的雕塑作品大部分是原作，一部分是大理石复制品，还有少量的雕塑设计稿。

【吕德，F.】

（Francois Rude 1784～1855） 法国雕塑家。他是在雕塑领域内从新古典主义向浪漫主义过渡的重要代表人物。1784 年 1 月 4 日生于第戎，1855 年 11 月 3 日卒于巴黎。1831 年，他的《与龟游戏的小孩》在沙龙展出时引起人们的注意。1835～1836 年，他完成了为巴黎凯旋门所作的浮雕构图《1792 年的义勇军》，即后来闻名的《马赛曲》。这件描写法国历史上革命事件的雕塑品，采用了寓意的形式，既有浪漫主义的激情，又有古典的外貌。吕德曾经受过著名新古典主义画家 J.－L 大卫的影响，并于 1814～1827 年伴随被流放的大卫到异乡布鲁塞尔。吕德创作的大卫胸像，现在为卢佛尔博物馆所收藏。《马赛曲》不仅是刻画法国人民抵抗奥国侵略的纪念碑，也是表现人民革命精神和热情



马赛进行曲 （法国）吕德

的不朽之作。它在细节处理和整体构图的关系上十分谐调，富于运动感并有统一的气势。人物造型是真实的，形象构思却是寓意和象征的，无论在精神气质上还是在形式感上，都是同一凯旋门上的另一侧他人所作的浮雕《拿破仑戴皇冠》不能与之比拟的。

吕德于 1842 年前往意大利。他后来的作品，虽然在形式上仍然保持着浪漫主义的作风，但缺乏时代感和真正的激情，例如 1845～1847 年创作的《拿破仑在不朽中醒来》便是如此。

吕德的作品主要收藏在布鲁塞尔与巴黎。他的故乡第戎建有吕德博物馆。

【巴里，A. L.】

（Antoine Louis Barye 1795～1875） 法国动物雕塑家。1795 年 9 月 24 日生于巴黎，1875 年 6 月 29 日卒于同地。童年时代随当金饰工的父亲学手艺。雕塑家 F. J. 波西奥和画家 A.－J. 格罗为他的启蒙老师。1823～1831 年间，他在一位金饰工处当助手，为了制作 60 件小型的动物雕塑模型，常去巴黎植物园观察动物，并研究动物学著作，从而熟悉了许多动物的形态和性格特征，为成为动物雕塑家打下了扎实的基础。

巴里的动物雕塑主要取材于猛兽之间的搏斗，强调紧张的动态和猛烈的运动感，因而被人们归入浪漫主义美术流派。正是由于这一点，他生前经常受到保守舆论的非难。他的作品中，对动物的精确观察与对造型的概括相互配合，因此，即使是小型雕塑也往往具有纪念碑式雕像的气势。他的雕塑《老虎吞噬鳄鱼》于 1831 年沙龙展出，获 2 等奖。其他代表作有《狮子踩蛇》、《美洲虎吞食兔子》（1850）（以上两件作品均藏卢佛尔博物馆）等。

巴里制作过一些神话题材的雕塑，及一些歌颂拿破仑的雕像，如位于阿雅克肖

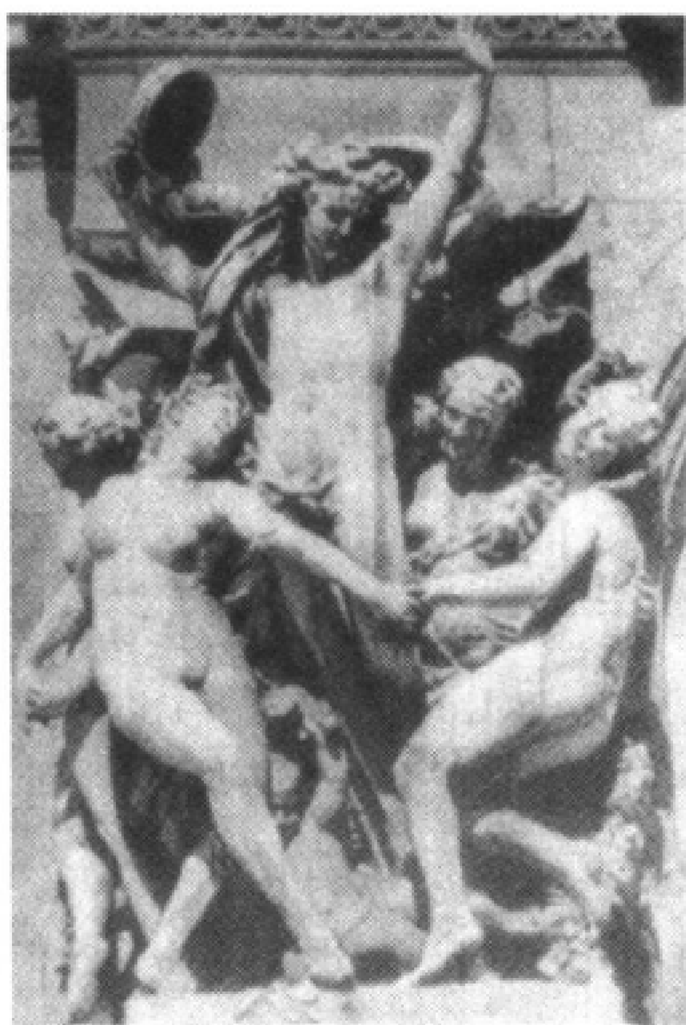
的拿破仑骑马像等。他的油画和水彩画也颇有名声。

【卡尔波，J. –B.】

(Jean – Baptiste Carpeaux 1827 ~ 1875)

法国雕塑家，19 世纪下半叶浪漫主义的重要人物。1827 年 5 月 11 日生于瓦朗谢讷，1875 年 10 月 12 日卒于库伯瓦。曾师从 F. 吕德，并受到动物雕塑家 A. L. 巴里的影响。他有坚实的基本功，又有丰富的想像力，尤其在运用明暗对比上有很深的造诣。1854 ~ 1861 年在意大利研究古典雕塑和进行创作。这期间的作品《乌戈利诺和他的儿子们》（1861）等，已经引起世人注意。1862 年回法国之后，他在装饰性和纪念性雕塑方面有不少新作问世。其中最出色的要算为巴黎歌剧院创作的《舞蹈》(1865 ~ 1869)，作品刻画一群充满着青春和朝气的少年男女热情跳舞的场面。《舞蹈》完成后，在社会上引起强烈反响。有些人指责卡尔波毫无顾忌地表现裸体，有伤风化，反对把它安放在歌剧院的正门入口处。但因为 1870 年普法战争的爆发，使这个有争议的问题得以搁置。《舞蹈》的原作现藏于卢佛尔博物馆，大理石的复制品按原来计划安放在歌剧院的正面，已成为巴黎的市景之一。这件作品的美学价值，也已为大众所接受。卡尔波的庭园雕塑还有《天文台的喷泉》（又名《世界四大洲》），是大型圆雕。为创作这件雕像，作者做了许多写生小稿，其中包括中国人的头像。在巴黎公社期间，卡尔波因对工人革命不理解而避居英国，晚年心情忧郁，精神失常而病故。

卡尔波还是一位画家。他在雕刻上大胆地表现激情，巧妙地处理动感和光影，给后人不少启发，A. 罗丹在他的影响下，形成了其独具个性的艺术风格。



舞蹈　（法国）卡尔波

【麦尼埃，C.】

(Constantin Meunier 1831 ~ 1905)

比利时雕刻家、画家。1831 年 4 月 12 日生于塔特贝克，1905 年 4 月 4 日卒于伊克塞勒。童年时丧父，早年当过木器作坊学徒。1845 年，在后来成为雕刻家的兄长 J. B. 麦尼埃帮助下，进入布鲁塞尔美术学院。毕业后，从事工艺美术、包括设计教堂窗玻璃画为生。又在古典主义画家 F. –J. 纳维画室学画 3 年。前期创作以绘画为主。60 ~ 80 年代在比利时北部地区长期逗留，他的大量素描和速写，表露出对劳动生活的关注和敏锐扎实的基本功。

麦尼埃在纳维画室时，结识了 C. de 格鲁等人，他们一起参加现实主义先锋运动。1868 年又共同创建了美术自由协会，宣称“要自由的艺术，所以要同妄图把它变成奴隶的一切东西斗争到底。”所画《农民战争》（1875）用古典手法描绘了起义者撤退的巨大场面。1878 年，专程到南部工业区写生，1881 年再次游历了那些地



《工人》

区，年底在布鲁塞尔展出了此行所作。展出的作品深刻揭示了繁重悲惨的劳动生活和工人的不屈形象。1882 年受政府派遣前往西班牙临摹古画。回国后又重操雕塑旧业。后阶段创作多以雕塑为主，同时从事油画、水彩和色粉画的创作。

1885 年，麦尼埃应邀参加先锋派举办的年展，1887～1895 年又受聘任教于卢万美术学院。他的一系列代表作都是这期间所作。酝酿近 20 年的《劳动纪念碑》的构思即在这时趋于成熟，但由于政府阻挠，该纪念碑直至 1930 年才得以问世。1895 年自由美术沙龙展出他的 20 件主要



安特卫普（雕刻）（比利时）麦尼埃 19 世纪

雕塑作品、一套色粉画及其他的素描。1896 年 2～3 月，在著名现代艺术家 H. van der 费尔德帮助下，麦尼埃一批作品在巴黎新艺术画廊展出。1897 年又参加德累斯顿国际艺术展览。

【达卢，J.】

（Jules Dalou 1838～1902） 法国雕塑家，现实主义者。1838 年 12 月 31 日生于巴黎，1902 年 4 月 15 日卒于同地。曾在巴黎美术学校学习雕塑，与 A. 罗丹同学，后来又得到 J. －B. 卡尔波的指点。他从事肖像、装饰性和纪念性的雕塑创作，作品富有现实主义和浪漫主义精神。

达卢的父亲是一位制手套的工人，共和主义者。家庭出身和教育对他的影响很大，从少年起就热爱劳动人民和具有激进的政治立场。

巴黎公社期间，他和 G. 库尔贝等人曾积极参预公社政治和艺术活动，被任命为卢佛尔博物馆馆长。1871 年，巴黎公社失败后，被第三共和国流放到英国，1879 年才被允许回到法国。

达卢的早期作品《刺绣者》在 1870 年的沙龙上展出，受到好评。在英国避居期间，创作了《农妇》、《摇篮》和不少肖像作品。后来他把精力花在纪念碑雕塑的创作上，并从 P. P. 鲁本斯雄伟宏大的构图得到启发。其中著名的有《共和国胜利纪念碑》、《劳动者纪念碑》等。

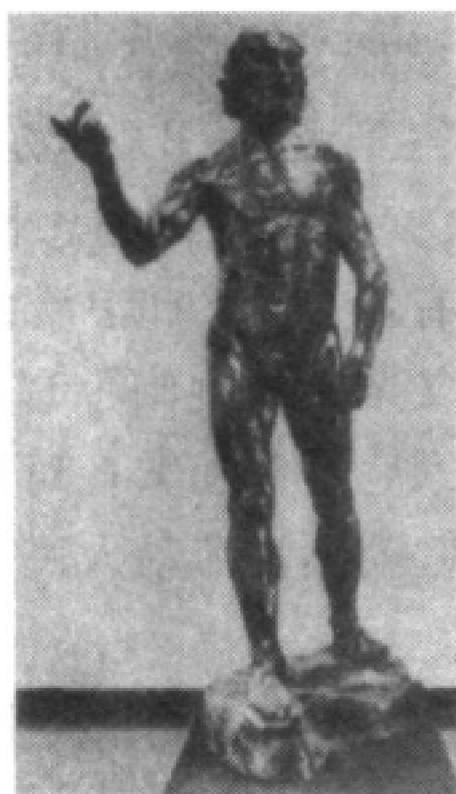
《共和国胜利纪念碑》（1879～1899）是建立在巴黎民族广场上的大型纪念雕塑，人物众多，气魄宏伟。他用了多年时间设计和创作的《劳动者纪念碑》，虽然整体感不强和缺乏形象感染力，但这种歌颂劳动者的精神和大胆的艺术尝试是可贵的。他创作的《森林之神的狂欢》，安放

在巴黎卢森堡公园内，是比较成功的园林雕塑品。

达卢是罗丹的挚友。罗丹为他雕造的胸像（1883），表现了这位雕塑家饱经沧桑的经历和坚毅的性格。

【罗丹，A.】

（Auguste Rodin 1840～1917）　法国雕塑家。1840年11月12日生于巴黎，1917年11月17日卒于默东。幼时家境贫



《施洗约翰》

寒，父亲是一个普通职员，母亲为做鞋工人。罗丹14岁时考入图画学校学习，当时在这个学校工作的装饰雕刻家J.－B.卡尔波曾对罗丹起过启蒙作用。罗丹早年对绘画的兴趣曾大于雕刻，由于绘画费用太大，因而在图画学校毕业后进入动物雕刻家A.L.巴里门下深造。1864年，罗丹转到A.－E.卡里埃－贝勒斯工作室当助手，1871年协助卡里埃－贝勒斯为布鲁塞尔商会和比利时学院作装饰雕刻。1875年旅行意大利，米开朗琪罗的杰作使罗丹扩大了艺术视野，从此逐步脱离了学院派的表现程式。1877年到法国北部旅行，悉心研究中世纪哥特式的建筑和雕刻，使他在艺术上获得长足进步，确立了自己的创作方法。

罗丹早期的代表作有《伤鼻梁的人》（1864～1875）、《青铜时代》（1876）、《施洗约翰》（1878）等。在这些作品中可以看到罗丹结实的造型能力和富于思考的、独到的创作思维，特别在后两件作品中，他已摆脱了学院派的虚构和理想化的程式，赋予法国雕刻以现实主义的表现方法和生活的激情。

1880年，罗丹接受国家订件，为巴黎装饰艺术博物馆的大门及西侧门框作浮雕装饰，罗丹从但丁的《神曲》得到启发，决定以《地狱篇》作题材，所以这一装饰大门的艺术构思又被称为《地狱之门》。

《地狱之门》共有186个人体，它们主要分布在3个部位：门框的三角形空间，门顶端的长方形框架，两扇大门上——门的一侧表现青春和情恋，另一侧表现地狱生活的悲惨和痛苦。罗丹构思的人体，几乎包括了他在1880年以后所作的许多重要作品，如《思想者》、《乌戈利诺和他的儿子们》、《吻》、《永恒的偶像》等。



《地狱之门》

这个宏伟的工程，耗去了罗丹37年时间。由于种种原因，其中包括当事者对罗丹的构思不能理解，经济上未予充分支持，直到罗丹去世，这个作品没有最后完成，但围绕这个构思的许多作品，是罗丹

留下的一笔宝贵的艺术遗产。

1884 年加莱城倡议，为纪念英法百年战争中为营救加莱城人民而自愿献身的英雄做纪念像。罗丹在设计过程中，把 1 人雕像发展为 6 人群像，作品称作《加莱义民》，以资纪念 6 位义民的功勋和表彰他们的爱国主义精神。罗丹在这个纪念碑中没有沿用古典雕刻常用的综合象征的表现方式，而专注于事件的真实性与历史的具体性，着重表现人物的性格特征和复杂的心理状态。罗丹第一次把心理刻画扩大到广场上大型纪念碑雕刻中去。他放弃了纪念碑群像雕刻常用的底座，而让 6 位英雄直接站在地面上。1886 年纪念碑完成以后，罗丹的设计未被加莱市政府接受。直到 1895 年，才建立在加莱城广场。这座纪念碑的问世，使罗丹获得了世界声誉。1913 年英国政府购买了《加莱义民》的复制品，并请罗丹亲往英国奠基，安置在英国国会大厦的旁边。



《加莱义民》

1882 年是雨果诞生 80 周年，法国文艺界提出为 V. 雨果塑造胸像，罗丹欣然接受了这个任务。在雨果逝世以后，罗丹又为巴黎先贤祠设计了雨果纪念像，刻画了伟大作家深远而痛苦的精神状态，表达了雨果从悲剧世界中看到人类未来的信念。

1891 年，罗丹接受了创作巴尔扎克纪念碑的任务。为塑造巴尔扎克，罗丹收集了大量资料，以大胆的构思，把巴尔扎克表现为身披睡衣，处于创作灵感来到时的昂首振奋状态，揭示了巴尔扎克内在的惊



《沉思》

心动魄的力量。由于罗丹在纪念碑中全新的表现手法，在当时学院派的操纵下，文学家协会以多数票否决了罗丹的《巴尔扎克》设计稿。罗丹把呕心沥血创作的《巴尔扎克》送到巴黎自己的寓所。在 1900 年和 1912 年，美国和德国先后向罗丹表示愿用巨款购买这座纪念碑，罗丹都未答应，他认为《巴尔扎克》的第 1 件原作应留在法国。只在罗丹逝世以后，在舆论的要求下，《巴尔扎克》的铸铜塑像才在巴黎竖起。

罗丹曾为文艺界名人作过一系列肖像，如《达卢》、《波德莱尔》、《皮维斯·德夏瓦纳》、《肖伯纳》等。他作的妇女肖像也很有风采和特色。

罗丹在逝世前一年，决定将自己的作品全部赠送给国家，现在收藏在巴黎的罗丹博物馆。

罗丹一生付出了艰巨的劳动，在艺术上有很高的造诣，是一位富于浪漫主义精神的现实主义者，同时用多样的手法和新颖的构思，作了大量创造，极大地丰富了雕刻艺术的表现领域。他的创作对欧洲现

代雕塑的发展产生了不可低估的影响。

罗丹有创作经验和理论的著述《艺术论》传世，1973 年北京出版有中译本。

【安托科尔斯基，M. M.】

（Марк Матвеевич Антоко－льский1843～1902） 俄国雕刻家。生于维尔诺城（今维尔纽斯）。1862 年进彼得堡皇家美术学院作旁听生。他的创作与巡回展览画派有密切的联系。他本人与И. Н. 克拉姆斯科伊、И. Е. 列宾、В. В. 斯塔索夫等保持着深厚的友情。安托科尔斯基的初期创作《裁缝》（1865）和《守财奴》（1865），以高浮雕的形式，刻画了小省城里贫穷的犹太裁缝和悭吝人的生动形象，表现手法细腻，具有当时油画的特征。他的名作《伊凡雷帝》和《彼得大帝》（1872），以人物心理刻画的深度见长，是 19 世纪后期俄国雕刻中的力作。1874 年，安托科尔斯基由于健康状况不



《彼得大帝》

良，长期住在意大利和法国。在这些年中，他创作了以道德和哲学为主题的作品，他先后塑造了《在人民面前的耶稣》（1874）、《苏格拉底之死》（1895）、《哲学家斯宾诺萨》（1882）、《在另一个世界里》（1887）。在这些作品中，表现了他自己的伤感情绪和无声的悲哀，以及远离俄国现实生活的苦恼。80 年代后期，他重又以俄国历史题材进行创作。1888 年，完成了《叶尔马克纪念碑》；同年创作了雕像《编年史家涅斯托尔》。这两件作品以构思的完整和明确著称。安托科尔斯基是 19 世纪后期雕刻中的主要代表人物，他的代表作收藏在特列恰可夫画廊和俄罗斯博物馆。

【米斯尔贝克，J. V.】

（Josef Václav Myslbek 1848～1922）捷克斯洛伐克雕塑家。1848 年 6 月 20 日生于布拉格的一个贫穷家庭。1866 年向私人学雕塑。1868～1872 年在布拉格美术学院 J. M. 特伦克瓦尔德教授工作室学习雕塑。1878 年起在巴黎深造。1885～1896 年在布拉格工艺美术学校任教。1896～1920 年任布拉格美术学院教授。米斯尔贝克从民族雕塑传统吸取营养，辛勤创作，一生创作大量优秀的雕塑作品，如《圣瓦茨拉夫纪念碑雕塑》（布拉格瓦茨拉夫广场，1912），还有许多纪念民族复兴时期伟大人物的肖像雕塑，如《斯美塔纳》（1883～1884）、《马内斯》等。由于米斯尔贝克继承和发展民族雕塑传统并为民族剧院的雕塑装饰作出巨大贡献，被视为捷克民族雕塑的奠基人。米斯尔贝克的另一功绩在于培养了一批优秀继承人，他们都遵循米斯尔贝克的传统为捷克雕塑的发展作出了积极贡献。

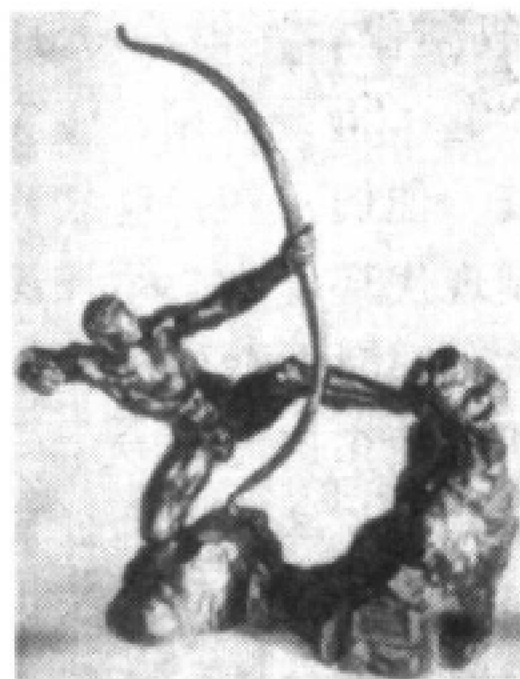
【杰奥尔杰斯库，I.】

（Ioan Georgescu 1856～1898） 罗马尼亚雕塑家、画家。1856 年 1 月 18 日生于布加勒斯特的一个贫寒之家，1898 年 11 月 30 日卒于布加勒斯特。早年当过工

匠，后在布加勒斯特和巴黎的美术院校学习，很快就成为罗马尼亚19世纪第1代雕塑家的代表。早期的代表作有《源泉》(1879) 等。他还曾为当代一些著名人物，其中有作家、艺术家、政治活动家，作过一系列肖像雕塑，《演员巴斯卡利肖像》(1882) 是他的代表作。这件作品不仅人物的外形准确生动，同时也有力地揭示了这位艺术家复杂丰富的内心世界。耸立在布加勒斯特的大学广场上的《学者乔治·拉泽拉像》，同样被认为是一件难得的佳作。他把拉泽拉表现为既是一个伟大的学者又是一个普通人，形象质朴有力，没有过多的装饰，也没有夸张的动作。人物正在沉思，面部带有庄严肃穆的表情。这件作品为他赢得了很大的声誉，被授予雕塑教授。他的雕塑技巧非常娴熟，能熟练地表现人体的各种运动和光线的变化。他使用的材料也极其广泛，有青铜、大理石、赤陶等。

【布代尔，A.】

(Antoine Bourdelle 1861～1929)　法国雕塑家。1861年10月30日生于蒙托邦，1929年10月1日卒于巴黎。最初在巴黎随雕塑家J. 达卢和A. 法尔吉埃学艺，后又转入A. 罗丹工作室，拜罗丹为师，并成为他的助手。在布代尔的艺术生涯中，罗丹对他的影响很大，但当他的艺术思考逐渐成熟时，便决定走不同于罗丹的路。他觉得罗丹的艺术风格不够鲜明和强烈，决心从公元前5世纪初的希腊雕塑和中世纪哥特式雕塑中吸收养料，寻求一种更为单纯、直朴和粗拙的艺术风格。因此，他的作品不同于罗丹和其他同时代的雕塑家，有更为强烈的动感，有更大的内在力量，有浪漫主义气息。他一生中创作了许多以音乐家贝多芬为题材的作品。贝多芬的富于创造力和浪漫精神以及充满着矛盾的性格，是他理想的表现主题。



《弓箭手赫拉克勒斯》

布代尔的作品《阿波罗头像》(1900)，可看到希腊雕塑对他的影响。而他最成功、最有影响的作品《弓箭手赫拉克勒斯》(1910)，则以激烈的动感和独特的构图处理而为人们所惊叹。布代尔常把写实和象征两种艺术语言巧妙地融合在一起，创造出震撼人心和发人深思的艺术效果。如波兰诗人A. 密茨凯维奇纪念碑就构思不凡。它包括诗人雕像和刻有装饰浮雕的纪念柱，整个构图犹如直冲云霄的火炬，造型语言和纪念碑的主题非常吻合。

布代尔还尝试用中世纪罗马式的手法创作雕像，造型夸张，语言略为华丽而又有节制。他还创作了大量的胸像。他的绘画和陶瓷作品也颇精彩。

布代尔在巴黎的工作室，现在已成为布代尔博物馆。

【马约尔，A.】

(Aristide Maillol 1861～1944)　法国雕塑家、画家。1861年12月8日生于滨海巴纽尔斯，1944年9月27日卒于同地。1887年入巴黎美术学校J.－L 热罗姆和A. 卡巴内尔画室学习。但不久他对学院

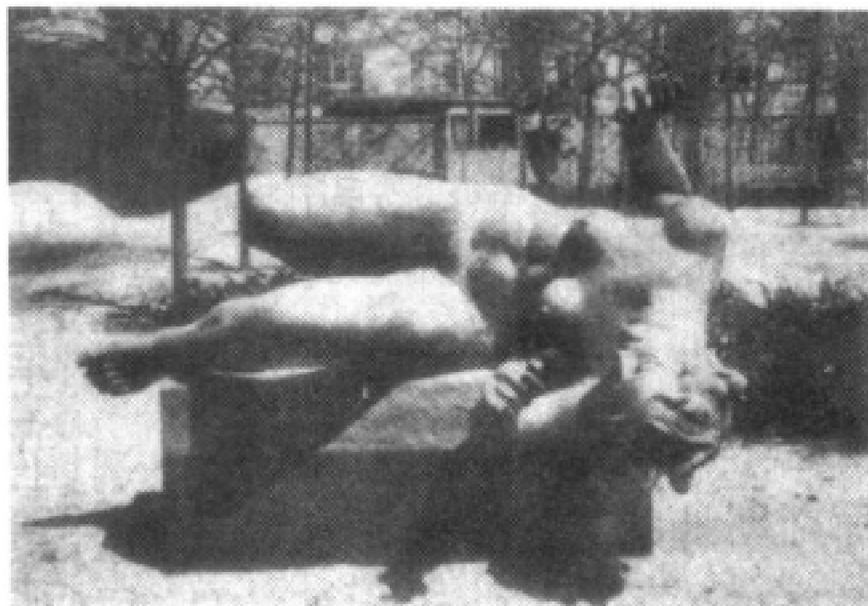
派的绘画失去兴趣，而被 P. 高更的画风所吸引，同时迷恋于织锦画的设计。由于织锦画使他的视力衰退，他便从织锦画设计转向雕塑创作。在他早期的创作生涯中，纳比派起了重要作用，画家 M. 德尼是他的好友，他们常在一起切磋艺术。他逐渐领悟到现代环境中必须探讨新的雕塑风格和语言。同时，纳比派艺术的象征性对他的雕塑也颇多启发。1901 ~ 1902 年作的铜雕《地中海》和《夜》，是他早期的代表作。他特别注重雕塑的体积感和形体的厚重感，造型语言概括洗练，注意整体精神。无疑，马约尔从希腊盛期雕塑中吸收了养料，但他赋予古典造型以新的精神，在庄重沉静中表现一种紧迫感和力度；在象征的语言中，表现出 20 世纪初激动不安的时代气氛。



马约尔像

马约尔的雕塑主要刻画女性人体，他的这种形式被人们称为“马约尔的女性”，代表作有《空气》和 1939 ~ 1943 年创作的铝雕《河流》等，在表现女人体浑厚雄健力量方面，可以说是前无古人的。他的作品受到 A. 罗丹的赞赏。虽然马约尔的雕塑语言和罗丹有很大的不同，但罗丹发现这位年轻雕塑家的革新精神是和他一致的。

马约尔的作品没有立即得到官方的承认。只是在 1905 年以后他的声誉才逐渐提高，订件接踵而来。马约尔创作的男人体雕塑也颇精彩。如《骑自行车的人》(1907 ~ 1908)，就是雕塑生动、性格独特的形象。



《河流》(铝雕)

马约尔的纪念碑雕塑更是别开生面。于 1908 年完成的《在枷锁里的行动》，用桎梏着的富于动感的女人体来表现革命者的斗争精神。第一次世界大战结束后，他接受订件为自己的家乡设计悼念战亡者的纪念碑。1929 年，他设计和创作的塞尚纪念碑在土伊勒里宫建立。

马约尔还是一位出色的插图画家，他为维吉尔、奥维德等名家著作所作的插图，是版画史上传世的名作。

马约尔是罗丹之后现代雕塑的先驱者之一。

【米内，G.】

(Georg Minne 1866 ~ 1941)　比利时画家、雕塑家。生于根特市，卒于拉埃泰姆－圣马丹。最初在根特美术学院学习建筑，后来转学美术。早期作品颇有学院派味道。1886 年与作家 M. 梅特林克等相识，与象征主义文学社团接触，是他艺途上的转折点。在与这些作家切磋艺术和为他们作插图的过程中，受到了象征主义思潮的熏陶。1891 年，他抱着对 A. 罗丹崇拜备至的心情到巴黎访问。同时，他对中世纪的教堂雕塑产生浓厚的兴趣，他很欣

赏宗教艺术的含蓄性和内在的神秘感。

回到比利时后，米内到利斯河畔的小镇拉埃泰姆－圣马丹定居（1898），在这里组织了具有象征主义倾向的艺术群体。这一群体虽然存在时间不长，但在推进新思潮方面，起了不少的作用。至于他个人的作品，越来越从哥特式雕塑中吸收营养，也越来越染上神秘和悲观的色彩。1897 年他创作的《跪着的人体》，刻画了一个裸体男人，深深地沉浸在宗教情绪之中，似有一种难以言状的负罪意识。作品传达出悲凉沉寂的孤独感，人体用夸张的手法拉得很长，雕刻表面作了极细致，柔和的处理，表现出这位雕塑家精细的艺术趣味。米内从 1898 年开始，对这件作品加以变化、扩充，把几个相同的跪着的人体，组成一个圆形的喷泉，被称作《跪人喷泉》，于 1906 年完成。虽然作为喷水池的装饰雕刻《跪着的人体》给观众精神上的压力相当沉重，但这种作品鲜明地反映了当时西欧的文艺思潮。

【巴拉赫，E.】

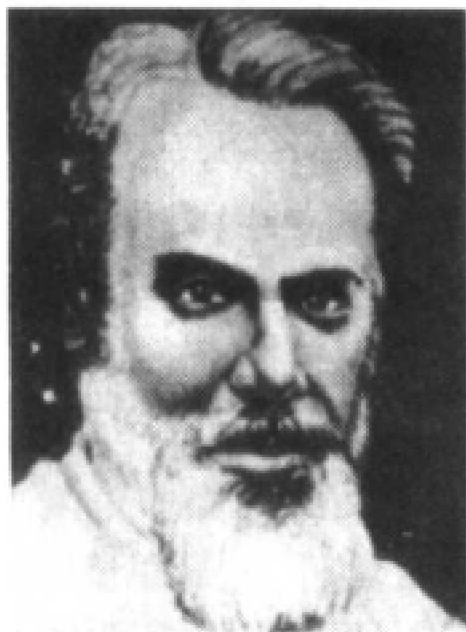
（Ernst Barlach 1870～1938） 德国表现主义雕塑家。生于汉堡附近的韦德尔市，1938 年 10 月 24 日卒于罗斯托克。1888～1891 年在汉堡美术与工艺美术学校就读，之后又到德累斯顿学院 R. 迪茨主持的大师班深造。按照当时的规定，在 4 年的深造过程中有 1 年到巴黎朱利安学院进修。他在巴黎感受到新思潮的冲击。在这期间，他一面领会新思潮的精神实质，一面在探求自己的风格。在此期间，他为《青年》杂志完成的线条流畅的装饰画，颇受德国前卫思潮青年风格的影响。1901～1904 年，他在一些陶艺品的设计上，更清晰地显示出他在创作上求新的愿望。具体的表现是艺术语言变得更简洁，形式感更强。1906 年他到俄国访问所获得的感受，促使他的艺术发生转折。他在那里发现了新的母题，获得了新的灵感。他愈来愈对处于社会底层的劳动者表示同情和怜悯，并刻意描绘他们的形象。1909 年他在意大利访问期间会见了 T. 多伊布勒这一表现主义文学的热忱宣扬者。受多伊布勒的启发，他把精力用于表现主义文学和雕塑的创造，并在这两个领域都有所建树。不久他移居梅克伦堡的居斯特罗，在那里写诗，作雕塑。20 年代末至 30 年代初的主要作品有：为居斯特罗大教堂所作的纪念雕像（1927），为马格德堡大教堂所作的《战争纪念像》（1931），还有为吕贝克市圣卡特琳娜教堂所作的雕像。在这些作品中，可以明显地看到巴拉赫对西欧中世纪教堂雕塑的兴趣，看到他对民间石刻师们美学和工艺技术的爱好。他用现代意识来理解中世纪雕刻的美学趣味和风格，在拘谨、变异的造型中，在富于神秘感的动态中，表现第一次世界大战以后人们内心的苦闷和焦虑，以及对现实的冷漠情绪。表现性和整体性是他作品的两大艺术特色。他充分运用线、块、面的表现力，还善于制造出其不意的动态效果。贯穿于他所有作品的基调是一种内心的激奋之情。木浮雕《孤独》（1913），使人们感受到一片凄凉的情绪；青铜圆雕《复仇》（1914），表现的是近于疯狂的激怒；青铜圆雕《寒冷的少女》（1916）则使人内心不寒而栗。20 年代以后，他刻画农民形象。和许多表现主义画家一样，他在传统艺术鄙弃的“丑”和“真实”中揭示美。他雕刻的那些饱经风霜的老人的形体上缺乏典雅与和谐，但质朴和刚健，有一种内在的力。

在巴拉赫的大型教堂雕塑中，以马格

德堡大教堂的木雕《战争纪念像》和居斯特罗大教堂的《飞翔的天使》最为著名。前者是围绕着墓地的十字架安排的，主题是对战争的控诉。后者是一件青铜女像人体，悬挂在居斯特罗大教堂中，象征着和平与幸福庇护着人类。天使的脸形与他的朋友、女版画家和雕塑家K. 珂勒惠支很相象。巴拉赫和珂勒惠支都对当时开始猖獗的纳粹势力表示反感和抗议。他们也都受到纳粹势力的迫害。巴拉赫被法西斯政府列入“颓废艺术家”的名单，他的381件作品被当局没收。1935年更失去了人身自由，被隔离在海克伦堡省的居斯特罗农村，在罗斯托克被迫害致死。

【安德烈耶夫，H. A.】

（Николай Андреевич Андреев 1873～1932）　苏联雕塑家。1873年10月14日生于莫斯科，1932年12月24日卒。1892～1901年在莫斯科绘画雕塑建筑学院从师于C. M. 沃尔努欣，参加过巡回展览画派，早期创作受印象主义影响，十月革命时，已是一位成熟的艺术家。革命胜利



安德烈耶夫像

后，安德烈耶夫积极投身于新文化建设。《纪念碑宣传法令》颁布之后，他完成了《苏维埃宪法方尖碑》（1918～1919）的创作。这是为庆祝1918年7月由全俄苏维埃第5次代表大会通过的第1部苏联宪法而作的。雕塑家借用古典传统，塑造了一个富有表现力的象征形象，体现着人民对



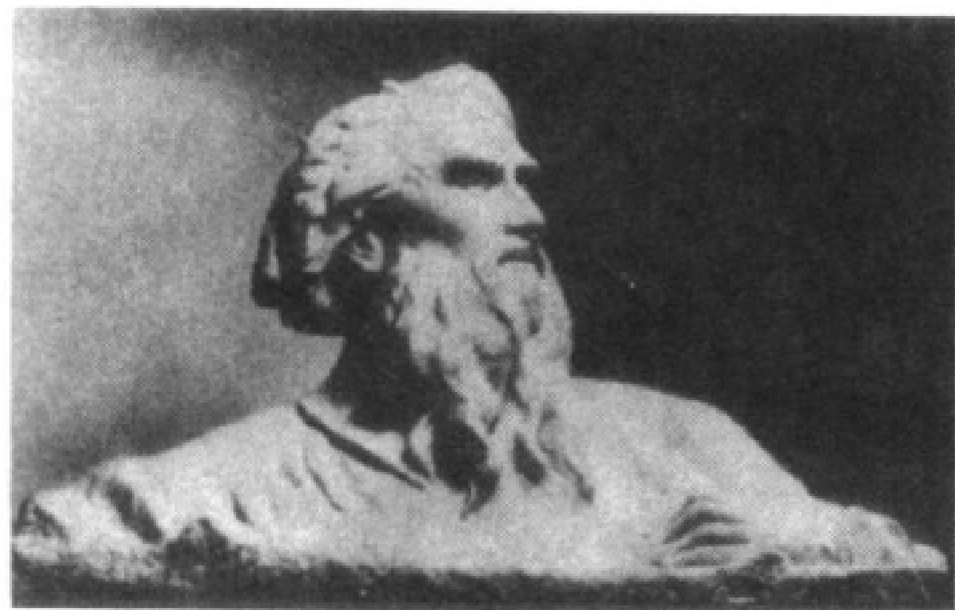
《列宁组雕》之一

未来的向往。1922年他还完成《赫尔岑纪念碑》和《奥加廖夫纪念碑》。从1919年开始，安德烈耶夫从事列宁组雕创作。他被允许在列宁工作的时候画速写。1920年他用粘土做了两座写生雕像。1924～1929年间，在直接观察和大量速写稿的基础上，创作出近40件列宁肖像，尺寸比真人稍大，这就是有名的《列宁组雕》。列宁的形象朴实、庄重，各具独特的表情、动态，思想感情丰富。其中以《演讲的列宁》（1924～1930）和《领袖列宁》（1931～1932）最为著名。安德烈耶夫逝世后，组雕在俄罗斯联邦画家15周年纪念美展上展出，其中包括头像、胸像和全身像。

【科尼奥科夫，C. T.】

（Сергей Тимофеевич Конёнков 1874～1971）　苏联雕塑家、苏联美术研究院院士。曾获社会主义劳动英雄称号，是斯大林奖金和列宁奖金的获得者。1874年6月28日生于斯摩棱斯克地区的农村，1971年10月9日卒于莫斯科。他擅长木雕和大理石雕塑，其中肖像作品尤为出色，曾求学于莫斯科绘画雕塑建筑学校

（1892～1896）和彼得堡美术学院（1899～1902），是俄罗斯画家联盟的代表人物之一，也参加过崇尚现代派的艺术世界。



《自塑像》

科尼奥科夫十月革命前的作品，主要选自童话和神话题材。十月革命后，他转而采用寓意和象征手法讴歌革命战士的功绩。他为莫斯科红场创作了《为争取和平和各族团结而牺牲的烈士纪念碑》。1918年11月7日，该纪念碑揭幕时，列宁发表了热情的讲话。科尼奥科夫用彩色浮雕塑造了一个象征性的英雄人物，背景是一轮冉冉升起的太阳。浮雕成了红场综合体中的重要组成部分。1919年，他完成木雕、水泥的群雕《斯捷潘·拉辛》，立于莫斯科。这组雕塑以精湛的技艺，表现出了俄罗斯农民起义领袖的英雄气概。科尼奥科夫的才能在纪念性装饰雕塑中得到了发挥。1923年他参加了装饰全俄罗斯第1届农业和手工业展览会的工作。他为主厅设计了两件女像柱，为纺织品馆所作《女工像》，象征着自由劳动，把民间艺术传统与对劳动者的新的理解统一了起来。1924年科尼奥科夫客居美国，第二次世界大战结束后，回到苏联。在国外期间的成绩表现在肖像创作方面，作有《高尔基像》（1928）、《陀斯妥耶夫斯基像》和《爱因斯坦像》（1936～1938）等。回国后，他虽已71岁，创作热情仍很高，主要作品有：《马雅可夫斯基肖像》、《苏里科夫肖像》和他的自塑像（1954）。这件自塑像，是苏联美术史上第1件获得列宁奖金的作品。

【德斯皮奥，C.】

（Charles Despiau 1874～1946） 法国雕塑家。1874年11月4日生于蒙德马桑。17岁来到巴黎，入J.－B. 卡尔波的弟子H. 勒梅尔主持的装饰艺术学校学习，不久转入巴拉斯主持的美术学校。他很崇拜A. 罗丹，曾在罗丹的工作室里当过助手，但不久他和许多罗丹的崇拜者一样，意识到只有在艺术上不盲目追随罗丹，另辟新径，才可能立足于艺坛。德斯皮奥与罗丹最大的不同在于他抛弃还残留在罗丹创作上的文学性和情节性，而试图充分发挥雕塑艺术语言自身的特点。在风格上，德斯皮奥更接近于A. 马约尔。他的人体显得沉着、平静和安详。他尤其擅长于人物的肖像，代表作有1904年创作的《朗德少女1》和《波塔利斯》（1943）等。他力图在尊重客观对象和注重简化的构成之间，寻求一种平衡的境界，并在表达人物内在生命这方面作不倦的追求。德斯皮奥也创作了一些以神话或圣经人物为题材的全身塑像，如1925年的《夏娃》、1938年的《阿西亚》、1946年的《阿波罗》等。这些塑像遵循着古典法则，形式严谨和有整体感。他使用的材料以青铜为主，有时也用石头。德斯皮奥在绘画上的才能也是值得重视的，他的速写生动、准确，插图也极优美、精致 他为C. 波德莱尔的诗集《恶之华》所作的插图受到人们的好评。

【米勒斯，C.】

（Carl Milles 1875～1955） 瑞典雕塑

家。1875年6月23日生于乌普萨拉，1955年9月19日卒于斯德哥尔摩近郊的莱德英尔。初到巴黎拜雕塑家F. 科拉罗西为师，后曾作过法国雕塑家A. 罗丹的助手。1902年应邀参加乌普萨拉城斯图尔纪念碑设计竞赛（1925年完成），作品获选，初露才华。1906年回国后，潜心研究希腊古风时期的雕塑和哥特式的作品，将古代雕塑的稚拙感与现代的狂放风格融为一体，形成造型优美、动势犷厉的雕塑风格。

米勒斯的主要成就是园林雕塑和喷泉雕塑，作品多为大理石材料。1926年为哈尔姆斯塔德完成了喷泉雕塑《欧罗巴》，这一雕塑独特的人物造型和精巧的设计使他一举成名。随后一些年，他先后完成了《人与自然》(1940)、《人与飞马星座》(1949，日本箱根雕刻之森美术馆)、《阿加尼普》喷泉雕塑（1955，纽约大都会美术馆）等。

米勒斯1929年移居美国。自1931年起，一直担任美国布卢姆菲尔德克兰布卢克美术学院雕塑系主任，1945年正式加入美国籍。

【杜尼科夫斯基，K.】

(Ksawery Dunikowski 1875 ~ 1964)

波兰雕塑家、画家。1875年11月21日生于克拉科夫。早年在克拉科夫艺术学院学习，22岁毕业时获金质奖章。第一次世界大战后，又在法国、意大利等地深造，回国后，在克拉科夫艺术学院任雕塑教授。第二次世界大战时，他被法西斯投入奥斯维辛集中营。战后，又回到克拉科夫艺术学院。1955年转到华沙艺术学院任教。由于他在雕塑艺术方面成绩卓著而曾获国家奖金，政府并授予他人民波兰建设者勋章。战前，杜尼科夫斯基的主要作品是肖像雕塑，代表作有组雕《母爱》（木雕）和《瓦维尔宫头像》(1925 ~ 1928)（木雕）等。他为波兰著名诗人A. 密茨凯维奇作的一个木雕头像十分出色，吸收了民间木雕的某些技法。战后，设计了一系列纪念碑，如《西里西亚起义者纪念碑》(1946 ~ 1952）等。



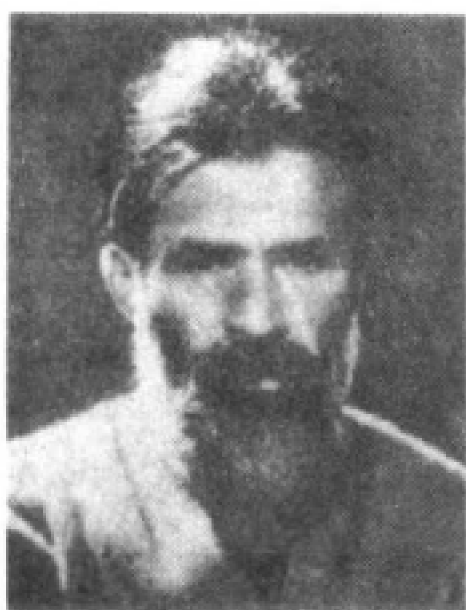
《瓦维尔宫头像》

【布朗库西，C.】

(Constantin Brancusi 1876 ~ 1957)

罗马尼亚裔的法国雕塑家。1876年2月21日生于霍比塔的一个农民家庭，1957年3月16日卒于巴黎。他从小受民间木雕工艺的薰陶。最初在工艺学校就读。后来在布加勒斯特美术学校学习。1904年到巴黎，不久就跻身于巴黎艺坛。早期作品受写实主义和印象主义的影响。可以看到A. 罗丹和M. 罗索的痕迹。也受到过A. 马约尔的新古典主义的启发。从1907年的《祈祷者》到1908年的《吻》、《沉睡的缪斯》，标志着布朗库西雕塑风格的成熟。他从原始和民间雕刻中吸汲营养，塑造古朴、稚拙的美，注意发挥材料的特性，造成朦胧的意境。1931年的云石雕《波嘉尼小姐》用夸张而概括的手法，出

色地表现了人物的神态。布朗库西成熟期的代表作钢铁雕《无尽之柱》(1937)、石雕《吻之门》(1937)把单一的元素作无穷尽的重复，达到令人心醉神迷的效果。



布朗库西像

在西方现代雕塑中，布朗库西占有独特的位置。他把充满着生命力的民间艺术传统输送到巴黎的艺术世界。在许多雕刻家越来越倾向于表现理性的时候，他的充满诗的感情的创造，无疑起了调节作用。他对雕塑材料的特别重视，以及对于雕塑平面的处理技巧，对现代雕塑家有重要的启示。



《波嘉尼小姐》

【勒姆布吕克，W.】

(Wilhelm Lehmbruck 1881～1919)
德国雕塑家。生于杜伊斯堡，卒于柏林。1895～1899年，在杜塞尔多夫工艺美术学校学习。早年受到比利时以劳动者为题材的雕塑家K. 麦尼埃的影响。同时，他很敬仰A. 罗丹、A. 马约尔。为了提高自己的艺术修养，曾到意大利、巴黎访问进修。在巴黎，他和前卫派的艺术家H. 马蒂斯、C. 布朗库西等相识，受到他们的指点。1910年以后，全家定居巴黎，在蒙巴那斯地区有自己的工作室。他有点像马约尔，在作品中追求古典精神和把这种古典精神纳入现代思潮。在1911年创作的《女人立像》中，他在人体的腿部裹上一块打了结的、有丰富折纹的衣衫，这种处理法无疑来自希腊的雕刻传统。在面部刻画上，他只把握大的效果，不讲究细节的精确，这种手法也来自希腊古典后期的雕刻。勒姆布吕克成熟期的作品《跪着的女人》(1911)、《青年立像》(1913)，不论在细长的人体比例、人的手势，还是在人物的表情上，都表现出象征主义的倾向。他的这些作品，尤其是《青年立像》的人体结构，如果用传统的造型法则来衡量，是很不合比例的。可是为了作品的表现力，艺术家大胆地加以夸张，这种创作方法既相当主观化，又相当具有特色。

1914年第一次世界大战爆发后，勒姆布吕克不得不回到故国，住在柏林。在这段期间，他推出一件时代气氛很浓的雕刻《挨打的人》(1915～1916)。这件大型雕刻表现了第一次世界大战期间人们普遍感受到的苦闷和悲哀的情绪。欣赏这件作品，不禁使人联想起M. 梅特林克、P. 魏尔兰等人那些阴郁绝望和悲观厌世的诗篇。

【梅尔库罗夫，С. Д.】

(Сергей Дмитриевич Меркуров 1881～1952) 苏联雕塑家、苏联美术研究院院士。两次获得斯大林奖金。梅尔库罗夫

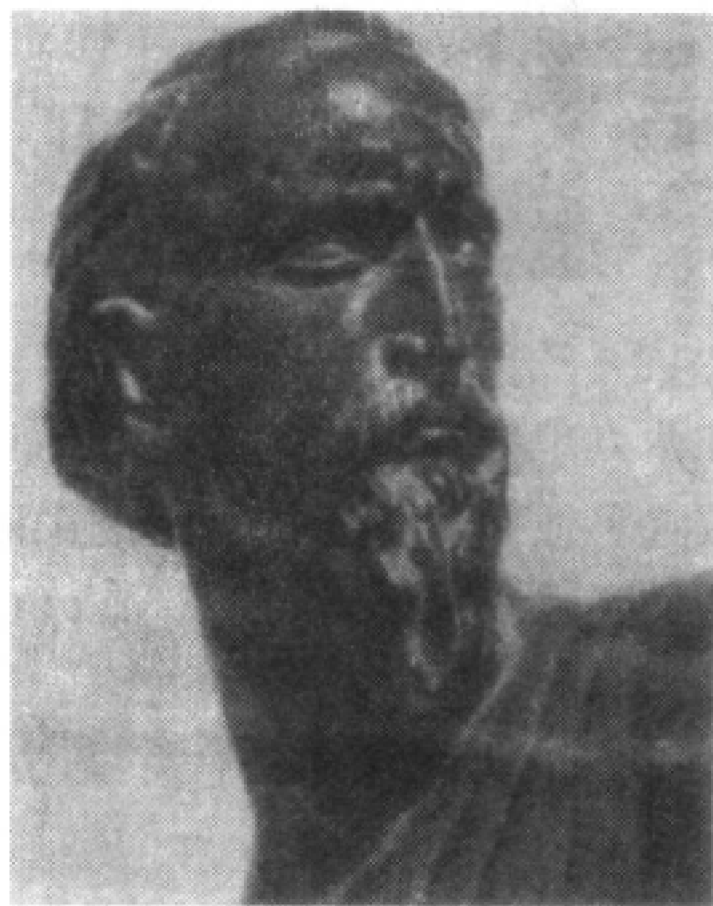
早年在慕尼黑美术学院学习，后到意大利、法国研究世界美术名作，尤为喜爱埃及、罗马的纪念碑。1918 年列宁颁布的《纪念碑宣传法令》，鼓舞了他的创作激情。他克服了早期作品的虚幻感和现代派的一些影响，采用对比和比喻等手法塑造人物形象。梅尔库罗夫多年从事列宁纪念碑创作。列宁逝世之后，他从列宁的脸和手上拓下模型，1927 年创作出花岗石群雕《领袖之死》。他通过肩上抬着列宁灵柩的表情严肃、步伐庄重的工人，体现出人民的悲伤、痛苦和团结统一。20 年代中期他还完成了一系列列宁纪念碑。他在 30 年代创作的列宁纪念碑，更为庄重、宏大。他采用综合手法，使形象更为概括，如立于苏联最高苏维埃会议大厅的大理石雕列宁纪念碑（1939），为莫斯科运河设计的高 16 米花岗石雕列宁和斯大林像（1937），以及埃里温城铸铜花岗石的列宁纪念碑（1940）。为创作《26 名巴库政委遭枪杀》（高浮雕，12×5. 5 米，立于巴库），作者花去 20 多年时间。它构思于 1924 年，完成于战后年代。其中的 C. Г. 邵武勉像（1930，立于埃里温），作成了独立的头像，是一件杰作。



梅尔库罗夫像

【梅斯脱维奇，I.】

（Ivan Meštrović 1883～1962） 南斯拉夫雕塑家、画家。1883 年 8 月 15 日生于弗尔波列的一个石匠家庭，1962 年 1 月 16 日卒于美国印第安纳州南本德。他从小跟父亲学习手艺，也当过牧童。1899 年，他来到斯普利特，开始正式学艺。1901～1904 年间，在维也纳美术学院学习。当时，在维也纳有不少南斯拉夫进步青年，他们常聚在一起讨论祖国独立统一的大事。因此他一度成为维也纳分离派的成员。1907 年，他去巴黎，结识了 A. 罗丹，深受其影响。



自塑像

1908 年他创作的大理石雕《母亲》，显露出独特的艺术才能。这位平民的母亲，身着民族服装，面部严峻端庄，好像是整个民族的化身。在 1907 年去巴黎之前，他开始准备为科索沃纪念堂作大型纪念碑雕塑，力图通过这件作品来表达南斯拉夫各族人民的爱国主义精神；为这一纪念碑，他曾制作了一系列雕塑作品；他在

塑造传说中的英雄人物形象时竭力表现其平民本色，使这件作品成为纪念堂中整个组雕的中心。20世纪初，他还创作了一系列出色雕塑肖像，如石膏《母亲肖像》



《无名英雄纪念碑》

(1912)、青铜雕《罗丹像》(1910) 等。第一次世界大战期间，他在一些作品中表现了人类的苦难与不幸，如青铜雕《基督头像》(1914)。这些作品显然带有表现主义的特点，石膏浮雕《弓箭手》(1917)，青铜浮雕《贞女》(1917)、《艺术家之妻肖像》(1915) 也都是这个时期的作品。

第一次世界大战后，他在萨格勒布艺术学院任教，后担任该院的院长。20~30年代，他又完成了一系列重要作品，这时的作品不同于战争时期的作品；很显然，悲剧色彩已经大大减少了。1934~1938年间，他全力以赴地制作建在阿瓦拉山顶上的《无名英雄纪念碑》，这里的女像柱非常优美，人物端庄、典雅、健美。在两次世界大战之后，他创作的大理石雕《看海的妇女》(1926)、《母亲抱着牺牲的孩子》(1927) 也都是一些感情真挚、富有艺术魅力的作品。1941年，梅斯脱维奇曾被法西斯逮捕。出狱后，到瑞士居住，1947年移居美国。综观他的一生，他不仅是一位有个性的伟大艺术家，同时也是一位伟大的爱国主义者。

【基什法卢迪-什特罗布尔，Z.】

(Kisfaludi - Strobl Zsigmond 1884 ~ 1975) 匈牙利雕塑家。1884年7月1日生于阿里尚拉依克。1900~1903年，在布达佩斯的装饰与工艺美术学校学习，1905~1906年，在维也纳工艺美术学院学习，1906~1908年又到巴黎深造。回国后，成为布达佩斯美术学院教授。他的作品，风格典雅精致，善于表现人物细微复杂的心理状态。第二次世界大战前的代表作有青铜雕刻《弓箭手》(1918~1919)、墓碑《向星空》(1927)、《肖伯纳肖像》(1932) 等。第二次世界大战后，在布达佩斯主持建立了著名的《解放纪念碑》(1947)。

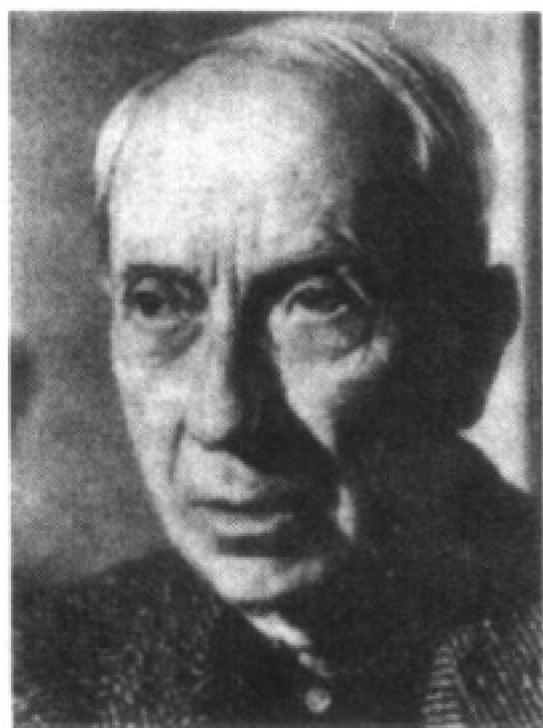
基什法卢迪－什特罗布尔还领导建立了《柯苏特纪念碑》(1952)、修复匈牙利1000年纪念碑等工作。他为爱国诗人S.裴多菲作的几件肖像雕塑，如《流浪中的裴多菲》(1949)、《裴多菲头像》(1952) 等，也引人注意。



《肖伯纳肖像》

【阿尔普，J.】

（Jean Arp 1887 ~ 1966） 法国雕塑家、画家、诗人。1887 年 9 月 16 日生于施特拉斯堡，1966 年 6 月 7 日卒于瑞士巴塞尔。法文名字让，德文名字汉斯。曾在德国魏玛美术学校和巴黎的朱利安学院学习，受到过 P. 克利、W. 康定斯基等人的影响。1915 年以前，创造了不少暗示植物叶子或动物幼虫形象的近似抽象的作品。1916 年的《查拉像》（敷色的木质浮雕），是纯粹抽象的平面组合，这些抽象的平面暗示着某种成长者和繁殖者的有生物。阿尔普的有机抽象创造一直延续到 50 年代。1953 年的石雕《水中物》，好像是沉在海底的生物，也暗示女性的躯体。阿尔普不愿用“抽象”一词来称呼自己的作品，而把它们称为实体，说明构思作品时是从人体得到启示的，实际上是把实体的物象抽象化了。阿尔普是达达主义的成员，后来参加超现实主义运动，是现代派中最早注意偶然性效果和使用拼贴法的美术家之一。



阿尔普像

【沙德尔，И. Д.】

（Иван Дмитриевич Шадр 1887 ~ 1941） 苏联雕塑家。1887 年 1 月 30 日生于乌拉尔农村木匠之家，1941 年 4 月 3 日卒。青少年时期，家境贫寒曾以童工卖唱为生。1910 年，才得有机会到达巴黎，成为法国雕塑大师 A. 布代尔的学生。1912 年赴罗马，就读于高等美术专科学校。1913 年回到俄国。十月革命后，沙德尔加入了俄罗斯革命美术家协会，并成为主张相同的俄罗斯雕塑家协会的创始人之一。



沙德尔像

沙德尔擅长大型纪念碑和肖像，他的作品以深刻、生动的表现力著称。1918 年他响应列宁签署的《纪念碑宣传法令》，作有《卡尔·马克思像》。1921 ~ 1922 年，应国家货币发行总局之约，完成一组雕像：《工人》、《农民》、《播种者》和《红军战士》。

20 年代后期，沙德尔以《圆石块——无产者的武器》（1927）和《泽莫－阿夫恰拉水电站的列宁纪念碑》（1927）为标志，进入了多产时期。前者反映了觉醒起来的工人阶级推翻旧世界的决心和无畏气概，后者的列宁形象既庄重又自然，成为早期艺术综合体的典范作品。

30 年代，沙德尔完成的肖像作品还有《高尔基像》（1938）及许多高尔基纪念碑的草稿。他为纽约国际博览会苏联馆作的《青年旗手》（1936）和《举火炬的姑娘》



《圆石块——无产者的武器》

(1937)，也是很成功的作品。沙德尔逝世后，苏联最高苏维埃主席团追授他斯大林文艺奖金。

【马尼泽尔，М. Г.】

（Матвей Генрихович Манизер 1891～1966） 苏联雕塑家，苏联美术研究院院士。曾3次获得斯大林奖金。1891年生于彼得堡（今列宁格勒）一个美术家家庭，1967年12月20日卒。马尼泽尔1916年毕业于彼得堡美术学院，作为一个掌握了现实主义雕塑技巧的艺术家，迎接了十月革命。列宁颁布《纪念碑宣传法令》后，他成为新思想的积极宣传者。他擅长创作大型雕塑纪念碑、圆雕和高浮雕，作品造型完整，艺术语言简练，具有深刻的思想性。

马尼泽尔的早期作品，人物动感很强。为莫斯科国民经济展览会工业馆所作高浮雕《工人》（1920）就是代表。强壮的身体，准确的比例，体现出工人正在觉醒的力量。在塑造无产阶级领袖列宁形象方面，马尼泽尔作出了成绩。1924年他创作了《列宁站在装甲汽车上》。1925～1926年他又塑造了多座列宁像。进入30年代，马尼泽尔的创作技巧日臻完善。他创作的列宁形象与建筑和广场整体布局密切相联，成为城市总体规划的重要组成部分。1939年他为乌里扬诺夫斯克市作的列宁纪念碑（1939），获得了1941年度斯大林奖金。30年代后期，马尼泽尔投身于综合体的设计工作，为莫斯科地铁革命广场站创作了《大学生》、《女运动员》（1939）等；以后又为乌克兰诗人T. Г. 谢甫琴科作了3座纪念碑，分别立于基辅、哈尔科夫和梁赞市。其中立于哈尔科夫市的一座青铜、花岗石的纪念碑（1935）最为成功，它由16个人物组成螺旋形构图，使谢甫琴科居于碑身的顶端。

从1947年起，马尼泽尔任苏联美术研究院副院长。

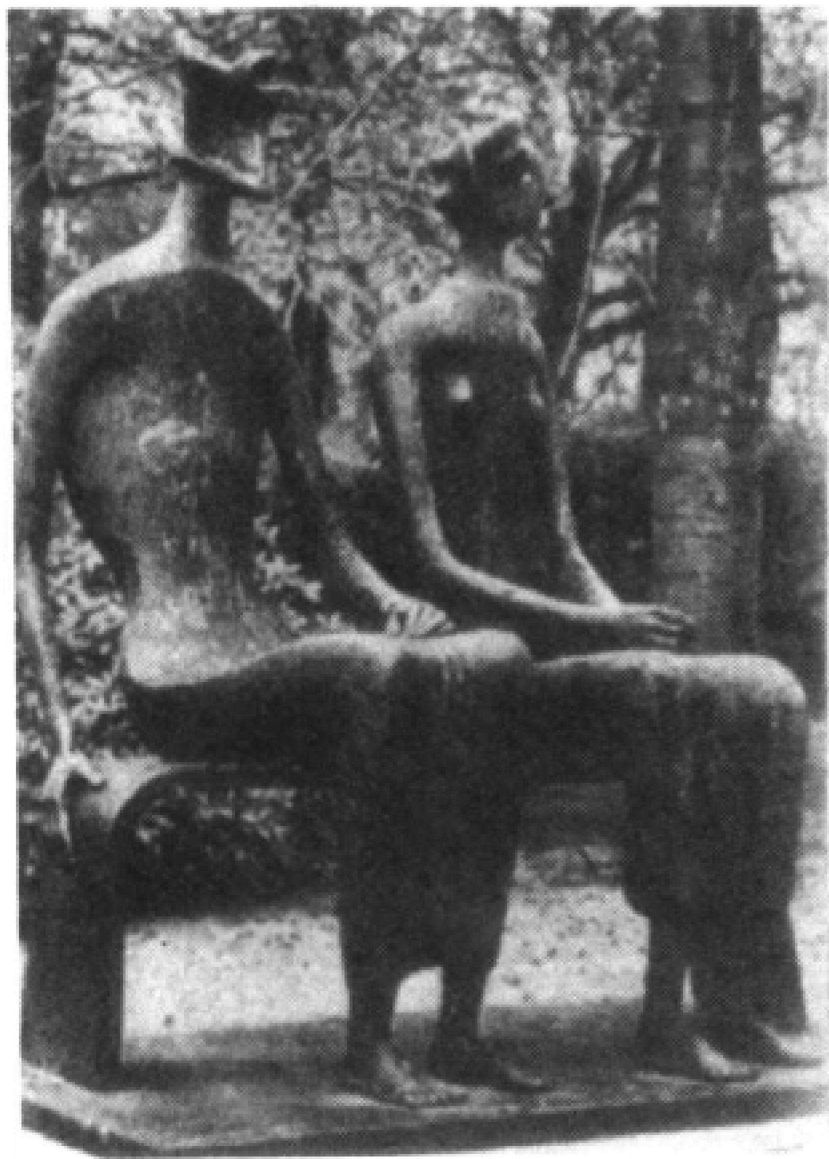


谢甫琴科纪念碑

【摩尔，H.】

（Henry Moore 1898～1986） 英国雕塑家、素描家。1898年7月30日生于约克郡卡斯特列德的一个矿工家庭，1986年8月31日卒于伦敦。1919～1925年间先后在利兹美术学校和伦敦皇家艺术学院学习。第二次世界大战爆发后，被官方任命

为战地美术家，其间作了大量速写。摩尔最早受英国中古时期雕塑的启发，并且十分喜爱原始和亚洲、非洲、拉丁美洲的艺术，尤其对埃及和墨西哥艺术迷恋。他受西方现代各种美术思潮和流派的刺激和影响，但很难把他归入哪一流派。他早期的作品《母与子》(1924～1925) 和《斜倚的女人体》(1930)，古拙、沉稳，把原始味和古典味熔为一炉。30年代风格逐渐成熟。他时而用较为抽象的几何形式，时而又用有机的形体，但以后者为主。人体在他的创作中始终占中心位置。摩尔大胆突破古典传统雕塑的造型，在实体中挖出空洞，以显示其内在的形体。有时在空洞中



《国王与王后》

用吊线，赋予形象以新的内涵。他还善于把不同的形体汇集在一起，组成一件作品。30年代较为抽象的作品有《构成》(1932) 等。40～50年代，摩尔成为西方最受欢迎的雕刻家之一。作品《圣母子》(1943～1944)、《家族群像》(1948～1949)、《国王与王后》(1952～1953)、《原子粒》(1964) 等，均得到好评，反映了他不倦的探索精神和几十年来卓有成效的劳动成果。他的一些大型雕塑，还被安放在伦敦、纽约、巴黎等城市的公共场合。在材料上，多用石头和木材，1945年以后很多作品被铸成青铜雕塑。

【富内夫，И.】

(Иван Фунев 1900～　) 保加利亚雕塑家。1900年7月24日生于高尔纳－别什维查，1930年他毕业于索非亚艺术学院。早在20年代，他就开始接受马列主义思想影响。1944年加入了共产党，是保现代艺术家同志会的组织者之一。富内夫非常关心工人运动，是保加利亚最早刻画现代产业工人形象的艺术家之一。战前，这方面的代表作品有《工人通讯员》(1932)、《集会》(1936)、《罢工纠察者》(1934)、《三等车厢》(1935)、《火车司机》(30年代) 等。这些作品大多是高浮雕，人物形象生动。他很善于揭示人物的心理状态，手法简练概括，构图活泼生动，浮雕的背景并不是平板一块，有时起点缀环境的作用。除了工人题材外，他还关心农民题材，刻画农民形象和刻画工人形象一样，都着力表现他们的意志、气质和力量；这些人不再是芸芸众生，正在开始觉醒，起来为理想而斗争。30年代他创作的《画家富内夫和他的妻子、孩子》肖像雕塑，无疑是一件非常出色而富有时代感的作品。第二次世界大战后，富内夫创作了大量作品。1954年，参加了在索非亚建立苏军纪念碑的活动，他和他的助手作了两组雕塑立于广场入口处。战后的代表作还有《游击队员》(1945)、《在朝鲜的土地上》(1952)、《我们阻止了侵略者》(1951) 以及一系列现代人的肖像雕塑。1950年，他荣获季米特洛夫奖金，国家还授予他功勋艺术家称号。

【托姆斯基，H. B.】

（Николай Васильевич Томский 1900～1984） 苏联雕塑家、苏联美术研究院院士。曾获社会主义劳动英雄称号及列宁勋章、十月革命勋章、劳动红旗勋章和德意志民主共和国颁发的马克思勋章；还先后获得了列宁奖金、苏联国家奖金和列宾奖金。托姆斯基生长在农村铁匠之家。早年在彼得格勒接受美术教育。国内战争年代，他参加了红军。1918 年，列宁提出《纪念碑宣传法令》后，托姆斯基以极大的热情积极响应。他的《基洛夫像》（1938，列宁格勒），具体生动，从人物的刚毅表情和阔步向前的动态中，表现出时



托姆斯基像

代的气息。雕像与底座的比例和谐得当，纪念碑成为广场的中心。卫国战争时期，托姆斯基在被敌人围困的列宁格勒，带领一批雕塑家，创作了许多街头雕塑宣传品。此外，他的军事题材作品和重要的大型纪念碑还有《切尔尼亚霍夫斯基纪念碑》（1948，维尔纽斯）、《列宁纪念碑》（1972，东柏林）、《库图佐夫纪念碑》（1973，莫斯科）等。临终前，托姆斯基又为莫斯科设计了一座伟大卫国战争胜利纪念碑。托姆斯基也是一位美术教育家。1948～1982 年间，他是苏里科夫美术学院教授，还一度担任该院院长。1958 年他被选为苏联美术研究院主席团成员；1968～1983 年间任苏联美术研究院院长。



《基洛夫像》

【奥古斯丁契奇，A.】

（Anton Augustinčić 1900～1979） 南斯拉夫雕塑家。1900 年 5 月 4 日生于克罗地亚的克兰茨，1979 年 5 月 4 日卒。早年，在萨格勒布美术学院学画，1922～1924 年间又受教于 I. 梅斯脱维奇，1924 年去巴黎高等美术学校和工艺美术学校进修。1926 年回到萨格勒布，后成为土地社的重要成员之一。第二次世界大战前的主要作品有《尼什城烈士纪念碑》（1931）、青铜雕《矿山工人》（1936，日内瓦）等。大战期间，他参加了人民解放运动，曾被



《转移伤员》

选为南斯拉夫人民解放反法西斯会议的副主席。战争期间与战后的重要作品有《转移伤员》(1940～1950)、《苏军纪念碑》(1945～1947)、《和平纪念碑》(1954，赠送给联合国)、《农民起义纪念碑》(1973)等。

【贾科梅蒂，A.】

(Alberto Giacometti 1901～1966)
瑞士雕刻家、画家。1901年10月10日生于博尼奥，1966年1月11日卒于库尔。幼年随父亲学画。1919～1920年在日内瓦艺术及工艺学校学习。1922年旅居巴黎，在E.－A.布代尔工作室工作3年。其间受到立体主义和希腊荷马史诗时期雕刻的影响，逐渐形成自己的风格。1929～1939年间，曾经和超现实主义社团有密切的交往，但他并不是一位真正的超现实主义者。早期他画过许多素描和油画。而真正作出贡献的则是在雕刻领域。他的创作深受萨特存在主义哲学的影响。1948年，J.－P.萨特在为贾科梅蒂的个人展览写的前言中，指出他的作品中包含着“绝对的自由”和“存在的恐惧”这两项基本要素。他自己也说：“我的画与雕刻，是为了攻击现实，是为了保护自我，是为了抗拒死亡，以争得所有可能的自由。”贾科梅蒂的艺术反映了第二次世界大战以后，普遍存在于人们心理上的一个恐惧与孤独感。这种思想感情的产生与第二次世界大战中欧洲人民的巨大牺牲，与对未来前途的渺茫心情有关。所以，贾科梅蒂的雕刻包含的思想虽然不是积极的，但较真实地反映了他周围世界的一个方面。

贾科梅蒂的代表作《凌晨4时的宫殿》(1932～1933)在透明的铁丝笼里，有一些神怪的形体；《遥指》(1947)在金



贾科梅蒂像

属架上用石膏泥塑造出拉长了的、干瘪的人体；《市区广场》(1948)孤独的人群在空旷的广场上出现。他的绘画作品注重笔触和结构，反映出他对P.塞尚风格的兴趣。

【武切季奇，E. B.】

(Евгений Викторович Вучетич 1908～1974)　苏联雕塑家，苏联美术研究院院士、列宁格勒列宾美术学院教授。曾获苏联最高苏维埃主席团授予的社会主义劳动英雄称号，是列宁奖金和5次斯大林奖金获得者。1908年12月28日生于第聂伯罗彼得罗夫斯克，1974年4月12日卒于莫斯科。武切季奇1930年进入列宁格勒美术学院雕塑系学习。1941年卫国战争爆发，他参加红军开赴前线，1942年负伤，后转入格列科夫军事画室工作，50年代后，在列宾绘画雕塑建筑学院任教。

武切季奇擅长肖像和大型纪念碑。卫国战争时期，他作的红军士兵和指挥员肖像，揭示了主人公的爱国主义品德和崇高的献身精神。战后，由武切季奇领导的创作集体，在东柏林特雷普托夫公园烈士公墓，建起一座高达30米的圆雕《苏军战士》，为后来的苏联纪念碑综合体揭开了



武切季奇像

序幕。1957年武切季奇完成的《化剑为犁》，是一件寓意性雕塑，它由苏联政府赠送联合国，立于纽约联合国大厦之前。斯大林格勒战役英雄纪念碑综合体(1967)，是武切季奇最著名的作品。主雕《祖国——母亲》，高101米，建在当年激战过的马马耶夫高地之上，气魄宏伟，创造了苏联国内无依托雕塑的最高纪录，也是世界上著名大型纪念碑之一。武切季奇晚年另作有《库尔斯克战役纪念碑》雕塑稿一件，极富表现力，但未及动手就去世了。



《苏军战士》

【西格尔，G.】

(George Segal 1924 ~) 美国波普艺术雕塑家。出生于纽约市。曾在纽约大学学习，1949年获得该大学理学士学位。1963年获得拉特格兹大学艺术硕士学位。1956年在纽约汉萨画廊举行首次个人画展，作品为抽象表现主义风格，多为裸体画。两年以后，他转向雕塑创造。最初借助于细软铁丝和粗糙的麻布进行创作，继而采用浇铸法，并从人的身体上直接翻石膏，稍作加工，制成作品。用这种方法创作的雕塑作品最早为西格尔本人的肖像，题为《坐在桌旁的男人》。1956年以后，他几乎每年举行个人展览，还参加各种类型的展览会，成为波普艺术的代表人物之一。西格尔雕塑的特点是：从人体直接翻制石膏，把这种石膏雕塑置于真实的日常生活的环境之中。这类作品有《欣赏马丽莲·梦露》、《在售货亭》、《在车站》。其次，他把雕塑与绘画融为一体，有些雕塑运用色彩的效果，自称是“艺术实体创作者”。西格尔的雕塑不是表现人体的生命和活力，而主要表现没有生命情趣的现代美国人的空虚、孤寂和忧郁。在他的作品中，似乎还含有这种观念：在现代物质文明高度发达的美国，一切都是真实的、可信的（真实的环境和真实的物体），唯有人是虚假的、不真实的（用石膏翻制）。

【汉森，D.】

(Duane Hanson 1925 ~) 美国雕塑家。1925年1月17日生于明尼苏达州亚历山大利亚城。1943 ~ 1944年就学于明尼苏达高等美术学校。1951年入密西根克兰布鲁克艺术学院，获艺术硕士学位。从

1946年起，汉森主要从事美术教育，他的美术创作也是在这个时候开始的。早期采用传统的手法，60年代后成为风格独具的照相写实主义雕塑家。他的雕塑对象主要是着衣人像，题材有两类：一类是反映社会问题和政治事件的群雕，如越南战争、黑人暴动、足球选手、街头乞丐等。代表作有《街头流浪者》、《旅游者》、《战争》(1967)。其次是都市市民形象，以单个人像为多见，如超级市场顾客、游览观光者等。代表作品是《夫妇俩》、《推货的妇女》(1969)。汉森的雕塑用聚合树脂或玻璃纤维等材料，然后按真实的人物肤色敷彩，配上真实的饰物，安置在真实的环境之中，雕塑尺寸常与真人等同，达到以假乱真的地步，常给人意外和惊奇之感。



《旅游者》